16

Lage Landen Studies

Mutsaers en andere dieren

Naar een diergerichte benadering in de Nederlandse letterkunde

Barbara Fraipont

ACADEMIA PRESS

Mutsaers en andere dieren

Naar een diergerichte benadering in de Nederlandse letterkunde

Lage Landen Studies

Lage Landen Studies is de reeks van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. In deze serie verschijnen monografieën en thematische bundels die het resultaat zijn van zowel individuele studies als van samenwerkingen tussen wetenschappers werkzaam op het gebied van de neerlandistiek. De reeks bevordert internationaal onderzoek naar de taal, literatuur en cultuur van de Lage Landen.

Laatst verschenen:

LLS 10 *Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*
Lut Missinne & Jaap Grave (red.)
ISBN 978 94 014 5211 3

LLS 11 *Dichters op reis. Moderne Nederlandstalige poëzie over het buitenland*
Irena Barbara Kalla & Dirk de Geest (red.)
ISBN 978 94 014 5292 2

LLS 12 *Over taalbewustzijn en taalvariatie. Taalideologie bij docenten Nederlands aan Europese universiteiten*
Truus De Wilde
ISBN 978 94 014 6244 0

LLS 13 *Grensverleggende beelden. Literaire transfer uit de Lage Landen naar Zuid-Europa*
Paola Gentile & Dolores Ross (red.)
ISBN 978 94 014 5817 7

LLS 14 *Van 'Siska van Rosemael' tot 'Max Havelaar'. Receptie van Nederlandstalige literatuur in Tsjechische vertaling tussen 1848 en 1948*
Wilken Engelbrecht
ISBN 978 94 014 7405 4

LLS 15 *De Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. Hoe het groeide*
Jaap Grave
ISBN 978 94 014 8415 2

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek
Paleisstraat 9 - 2514 JA Den Haag - Nederland / bureau@ivn.nu

Mutsaers en andere dieren

Naar een diergerichte benadering in de Nederlandse letterkunde

Barbara Fraipont

Lage Landen Studies 16

ACADEMIA PRESS

GPRC
Guaranteed
Peer Reviewed
Content
www.gprc.be

Uitgegeven met de steun van de Universitaire Stichting van België

Academia Press
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij,
de boeken- en multimediadivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 8419 0
D/2022/45/121
NUR 617, 620

Barbara Fraipont
Mutsaers en andere dieren. Naar een diergerichte benadering in de Nederlandse letterkunde
Gent, Academia Press, 2023, 304 p.

Vormgeving cover: Kris Demey
Vormgeving binnenwerk: Banananas.net
Zetwerk binnenwerk: Banananas.net

Aan Brigitte

On exposait une peinture,
Où l'Artisan avait tracé
Un Lion d'immense stature
Par un seul homme terrassé.
Les regardants en tiraient gloire.
Un Lion en passant rabattit leur caquet.
Je vois bien, dit-il, qu'en effet
On vous donne ici la victoire.
Mais l'Ouvrier vous a déçus:
il avait liberté de feindre.
Avec plus de raison nous aurions le dessus,
Si mes Confrères savaient peindre.

JEAN DE LA FONTAINE

Inhoud

Woord vooraf

Het schrijven van een boek wordt vaak vergeleken met een verkenningsreis en het maken van ontmoetingen. Gedurende mijn tocht doorheen het mutsaersiaanse dierenuniversum ben ik niet alleen het dier tegengekomen 'dat ik tenslotte ook ben', maar ook tal van andere dieren. Het is haast onmogelijk om alle ontmoetingen en invloeden te noemen die ervoor hebben gezorgd dat dit boek het daglicht heeft gezien. Toch wil ik hier een paar mensen bedanken die me hebben geïnspireerd en geholpen in de loop van dit onderzoek.

In de eerste plaats wil ik Stéphanie Vanasten bedanken. Zij was de promotor van het onderzoek waaraan dit boek ten grondslag ligt. Aan onze discussies, haar enthousiasme, opbouwende kritiek en onfeilbare begeleiding heb ik ongelooflijk veel gehad. Zonder haar was dit boek er niet. Zij is degene die samen met mijn masterscriptiebegeleider me zin heeft gegeven om aan literatuuronderzoek te doen. Sonja Vanderlinden wil ik dan ook bedanken om vanaf mijn eerste studiejaar mijn interesse voor de Nederlandse literatuur te hebben gewekt. Matthieu Sergier en Lut Missinne wil ik bedanken voor hun waardevolle inzichten en suggesties vanaf het begin van dit onderzoek. Ook de andere leden van de leesjury, Lars Bernaerts en Ben De Bruyn, ben ik erg dankbaar voor hun indringende vragen en commentaar. Ik hoop dat de boekversie tegemoet komt aan hun scherpzinnige opmerkingen. Mijn dank gaat ook uit naar vakdeskundigen uit de *Cultural and Literary Animal Studies*: Philip Armstrong, Roland Borgards en Kári Driscoll. De presentaties, gedachtenuitwisselingen en feedback gedurende de CLAS-bijeenkomsten waren bijzonder stimulerend en verrijkend op methodologisch en conceptueel vlak.

De redactie van de Lage Landen Studies-reeks ben ik erkentelijk voor het nauwgezet nalezen van het manuscript en de daaruit voortkomende revisies. Het Letterkundig Museum in den Haag en Charlotte Mutsaers bedank ik om mij de toestemming te hebben gegeven het Mutsaers-Archief in te kijken. Charlotte Mutsaers ben ik ook dankbaar voor de auteursrechten met betrekking tot meerdere afbeeldingen uit haar oeuvre. Alle collega's van de vakgroep Nederlands en Germaanse Talen en van het onderzoekscentrum ECR en Prospéro dank ik voor de collegiale sfeer en de fijne samenwerking. In het bijzonder verdient hier Elies Smeyers vermelding. Zij heeft me meermaals als vertaalexpert uit de nood

geholpen voor een aantal haast “onvertaalbare” passages uit Charlotte Mutsaers’ werk en uit filosofische werken. Graag wil ik ook alle andere collega's buiten mijn huisinstelling bedanken voor hun bemoedigende commentaar tijdens presentaties van onderdelen van dit onderzoek op congressen binnen de neerlandistiek.

Ten slotte wil ik mijn familie en al mijn *dier*bare vrienden bedanken. Ze hebben me niet alleen ondersteund, maar ook doen inzien dat dit onderzoek misschien wel degelijk een invloed kan hebben op de manier waarop we allemaal ‘lotsverbonden zijn’ en naar het leven en de wereld kijken. Speciale dank gaat uit naar mijn ouders, mijn twee broers en mijn Papi en Mami. Aan mijn grootmoeder draag ik dit boek op. En, last but not least wil ik in het bijzonder mijn huis- en roedelgenoten Olivier, Emma en Darcy vermelden. Zonder hen zou het leven veel minder warm zijn.

Afkortingen, vertalingen en gebruiksaanwijzing voor aanhalingstekens

Verwijzingen naar de bestudeerde en meest aangehaalde titels van Charlotte Mutsaers worden als volgt afgekort:

DM Mutsaers, C. (2005), *De markiezin*, Amsterdam, De Bezige Bij (eerste druk, 1988).

RR Mutsaers, C. (1995), *Rachels rokje*, Amsterdam, Meulenhoff (eerste druk, 1994).

P Mutsaers, C. (2010), *Paardejam*, Amsterdam, De Bezige Bij (eerste druk, 1996).

B Mutsears, C. (2002), *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* (samenstelling en red. Kregting, M., Portegies, A., van der Waals, T.), Amsterdam, Meulenhoff (eerste druk, 2002).

KH Mutsaers, C. (2008), *Koetsier Herfst*, Amsterdam, De Bezige Bij (eerste druk, 2008).

Om praktische redenen zijn citaten uit Franstalige bronnen in de tekst in het Nederlands weergegeven. In voetnoot treft de lezer steeds de originele tekst aan. De vertalingen zijn door mij gemaakt, tenzij anders vermeld.

Een toelichting over het gebruik van aanhalingstekens en cursivering in deze studie is hier toepasselijk. Enkele aanhalingstekens gebruik ik voor letterlijke citaten in de tekst (en voor de referentie aan artikelen, verhalen en gedichten). Dubbele aanhalingstekens duiden het conceptuele of het figuurlijke gebruik van woorden en frases aan, of worden gebruikt om aan te duiden dat het om een parafrase uit een bepaalde tekst gaat. Daarnaast worden anderstalige termen die een rol spelen in dit boek, zoals *therianthropism*, *interspecies* en *agency*, er gecursiveerd. Cursivering gebruik ik ook nog voor accentuering.

Inleiding

> *Beschreven paarden waren er genoeg – de wereldliteratuur dreunde er bijkans van – het mijne zou geschreven worden! De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat ik er geen flauw idee van had hoe ik dat moest aanpakken. Want wat was dat in 's hemelsnaam, een paard schrijven? Het was niet: een tekst fabriceren in de vorm van een paard zoals Apollinaire dat had gedaan. Het was ook niet: het woord paard samen met een stel andere woorden in een landschapachtig geheel neerzetten op de wijze van Magritte. Wat was het dan wel?*
>
> (Charlotte Mutsaers, *Paardejam*, 1996, p. 207)

Een dier *beschrijven* of uitbeelden is voor Charlotte Mutsaers iets anders dan een dier *schrijven*. Sinds jaar en dag worden dieren in de literatuurgeschiedenis als tekens, symbolen, metaforen of allegorieën behandeld. De figuurlijke spiegelingen tussen dierlijke en menselijke gedragspatronen vervullen in teksten van auteurs uit de negentiende en twintigste eeuw zoals Lewis Caroll, Franz Kafka of Marcel Proust verschillende functies met betrekking tot het dier: van een esthetisering of een bedreigende c.q. weerzinwekkende esthetiek tot een 'biocentrische' (of natuurgerichte) dimensie.

Daarnaast treedt het dier bij andere schrijvers ook als uitgesproken 'ethische Reflexionsfigur' op (Bodenburg, 2012, p. 15). In het werk van latere auteurs zoals Elias Canetti, Günter Grass, John Maxwell Coetzee, Michel Houellebecq en Marcel Beyer wordt aan het dier zowel een esthetische als een ethische en politieke dimensie toegeschreven. Bij hen gaat het, om het met Coetzee's protagoniste Elizabeth Costello te zeggen, om 'poetry that does not try to find an idea in the animal, that is not about the animal, but is instead a record of an engagement with him' (Coetzee, 1999, p. 51). Een dergelijk engagement voor het dier in de kunst gaat in het werk van de meermaals bekroonde Nederlandse schrijfster en kunstenares Charlotte Mutsaers (1942-) gepaard met een esthetisch en talig spel om het dier te schrijven en gestalte te geven.

Het dier in het werk van Charlotte Mutsaers vormt het onderzoeksobject van deze studie. Dit boek focust op Mutsaers' omgang met de dierenwereld, niet

alleen vanuit haar bekende standpunten over deze kwestie, maar voornamelijk vanuit haar creatief werk in de brede zin van het woord. In de analyse zal ik me daarvoor toeleggen op zowel het verhalende als beeldende werk van Mutsaers. Zo behandel ik enerzijds Mutsaers' romans *De markiezin* (1988), *Rachels rokje* (1994) en *Koetsier Herfst* (2008). Anderzijds focus ik op dierenbeelden uit Mutsaers' vroeger plastisch werk: de afzonderlijke gouaches *Gemaskerd aan de piano* (1977) en *Lepus Timidus* (1979), de reeks zelfportretten met hond *La Belle et la Bête* (1981-1983) en de reeks *Leda en eend* (1982) en *Leda en de zwaan* (1985). Ook bespreek ik Mutsaers' reeks inktvis-collages (1990), de ansichtkaart *Tweevarken* (1988) en de geënsceneerde foto van Mutsaers met rattenmasker op het jaarlijkse carnavalsbal te Oostende (1998) [1]. Mutsaers' emblemenbundel *Het circus van de geest* (1983) [2], het beeldverhaal *Mijnhneer Donselaer zoekt een vrouw* (1986) [3] en het beknopte kortverhaal 'Pegasisch' [4] uit de bundel *Paardejam* (1996) worden eveneens centraal behandeld.

Dit onderzoek vertrekt vanuit de vaststelling dat de dieren in Mutsaers' fictie en beeldende kunst een belangrijke plaats innemen. Vanaf het prille begin van haar artistieke carrière valt dat goed te zien. Zo komt in de meeste van haar schilder- en kunstwerken een dier in beeld. Ook in haar emblemenbundel *Het circus van de geest* (1983) speelt het thema dier en dierlijkheid een belangrijke rol. Zowel in haar essays, verhalen, gedichten en romans zien we telkens weer dieren (als topoï, metaforen, motieven en personages) opduiken. Opvallend in haar teksten zijn ook de talrijke en uiteenlopende verwijzingen naar dierenrepresentaties uit het werk van andere schrijvers en kunstenaars zoals Franz Kafka, Jean de la Fontaine en James Ensor. Kortom, in vrijwel elk onderdeel van haar kunstenaarschap is het dier aanwezig. Die alomtegenwoordigheid van het dier in het werk van Mutsaers heeft mijn nieuwsgierigheid geprikkeld en me ertoe aangespoord deze thematiek nader te bestuderen.

In de Mutsaers-studie werd al meermaals verwezen naar de dierenthematiek. Sabrina Sereni en Bart Vervaeck hebben eerder al gewezen op dierenmotieven in verband met Mutsaers' 'grillige' en subversieve schriftuur (Sereni, 2006; Vervaeck, 1999a en 2010). Daarbij wordt in deze context het dierenmotief veelal als een disruptief middel gezien dat bepaalde heersende talige constructies en discoursen doorbreekt (zie o.a. Sereni, 2006, pp. 403-404 en 411-426). Verder zijn drie literatuurwetenschappelijke artikelen verschenen die nader ingaan op de dierenproblematiek in Mutsaers' roman *Koetsier Herfst* (Dera & Rutten, 2011; Gielis, 2009 en Heumakers, 2008). Ruimer beschouwd, op het snijpunt van verschillende disciplines, brengt Paul Hefting het dierenaspect aan het licht met betrekking tot Mutsaers' beeldende kunst (1994-1995). Ook Niels Cornelissen

heeft een apart hoofdstuk van zijn proefschrift *Armando Brakman Mutsaers. Over filosofie en literatuur* (2012) gewijd aan 'Mutsaers en de dieren', dit vanuit een filosofische invalshoek en vooral met betrekking tot Mutsaers' roman *Rachels rokje* en essaybundel *Zeepijn*.

Maar, tot dusver werd er, net zoals in de Nederlandse literatuur *tout court*, weinig structurele en systematische aandacht besteed aan de dierenproblematiek. In mijn onderzoeksopzet beschouw ik het dier bij Mutsaers niet alleen als thema en concrete figuur maar ook als een centrale topos en kritisch paradigma. Welke culturele betekenissen en functies kunnen aan de dieren in het werk van de Nederlandse kunstenares verbonden worden? Hoe wordt een dierperspectief vanuit Mutsaers' kunst verbeeld? Hoe krijgt een wereldbeeld waarin het dier als evenwaardig aan de mens wordt beschouwd precies vorm in Mutsaers' kunst en literatuur? In hoeverre slaat Mutsaers' creatief engagement voor het dier een brug tussen een wereld die we maar kunnen bedenken en de herkenbare werkelijkheid, en met welke uitwerkingen voor haar schriftuur en verhalende kunst? Dit zijn vragen die in deze studie centraal staan.

In de aanloop naar dit boek was de fabel 'Le lion abattu par l'homme' ('De leeuw, geveld door de mens') op de binnenomslag voor mij veelzeggend, als een voorbeeld van de paradoxale verhouding tussen dier en mens, dier en maatschappij, dier en kunst, dier en literatuur. De dierenproblematiek in literatuur sluit tegelijk aan bij een maatschappijkritische en ideologische benadering waarin de relatie tussen kunst en maatschappij bevraagd wordt, alsook bij prangende debatten over milieuverloedering, biodiversiteit, klimaatverandering, dierenwelzijn en mens-dierrelaties.

Dergelijk onderzoek naar het dier vanuit een interdisciplinair en cultuurkritisch perspectief staat nog in de kinderschoenen in de Nederlandstalige literatuurwetenschap. Deze studie biedt dan ook met Mutsaers als discussiepartner tegelijk een aanzet en bijdrage om die lacune op te vullen. Uitgaande van dierfilosofische denkpatronen (onder meer van Jacques Derrida en Gilles Deleuze) en van onderzoekspremissen en methodologische inzichten uit de *Cultural and Literary Animal Studies* (CLAS) wordt een zoöpoëticale benadering ontwikkeld waarmee zowel literaire als politieke dierenconfiguraties in Mutsaers' literatuur en kunst worden geanalyseerd. Hierin hebben onder meer de concepten van de 'dierwording' van Gilles Deleuze en Félix Guattari, de 'Actor Network Theory' van Bruno Latour en de notie van 'biocentrisme' van Rosi Braidotti een aandeel. Door de cultuurkritische en -filosofische methode uit de dierenstudies (*Animal Studies*) en de intertekstueel-vergelijkende benadering wordt de studie van Mutsaers' oeuvre in een internationaal verband geplaatst.

Nu het onderzoeksobject en de onderzoeksvragen ingeleid zijn, dien ik voor deze inleiding nog te verduidelijken hoe een en ander onderzocht wordt. In het eerste deel wordt nader ingegaan op het methodologische kader waarmee ik de beeldende, talige en politieke dierenconfiguraties in het werk van Mutsaers wil analyseren. Hieraan gaat een inleidend hoofdstuk vooraf over de auteur Charlotte Mutsaers en het belang van de dierenkwestie in haar werk. Op basis daarvan omschrijf ik de plaats van het dier en de functies ervan in Mutsaers' oeuvre. In een tweede hoofdstuk worden filosofische denkpatronen besproken waarin de grens en de verhouding tussen mens en dier herdacht worden. Aansluitend volgen conceptuele inzichten uit de *Cultural and Literary Animal Studies* die de analyse van Mutsaers' beeldend en literair werk op discours-analytisch, poëticaal en esthetisch vlak zullen onderbouwen. In een derde onderdeel wordt de link gelegd tussen de genoemde diergeoriënteerde methodologie en Mutsaers' creatief werk.

In het tweede deel wordt het eerder geschetste zoöpoëticale en -politieke model getoetst aan het beeldende werk van Mutsaers. De hoofdstukken volgen daarbij de chronologische evolutie van de beeldende kunst naar de literatuur in Mutsaers' oeuvre. Om een representatief beeld te kunnen geven van de rol die de dieren spelen in het hele oeuvre van Mutsaers, ben ik eerst diachronisch te werk gegaan en heb ik werken uit verschillende periodes geselecteerd. Zo strekt het corpus zich uit van het begin van Mutsaers' iconografische periode eind jaren zeventig tot haar roman *Koetsier Herfst* uit 2008 [5]. De geselecteerde beeldende en verhalende werken brengen op de een of andere manier telkens een dier in beeld en vertonen een mens-dierrelationele dimensie. In alle gevallen komen menselijke en niet-menselijke dierenfiguren en/of personages aan bod die in relatie of interactie met elkaar treden.

Het derde deel biedt een uitvoerige analyse van de romans *De markiezin* (1988), *Rachels rokje* (1994) en *Koetsier Herfst* (2008). Hier wordt er aandacht besteed aan de zoöschriftuur van Mutsaers en aan de dierenbeeldspraak. De grensovergangen en interrelaties tussen mens en dier worden in Mutsaers' verhalende teksten zowel op het niveau van de taal en de verhaalwereld (in het bijzonder de verhaalpersonages) als vanuit een ethisch-kritisch perspectief geanalyseerd. Bij de analyse van de genoemde prozawerken worden niettemin andere beelden en teksten besproken uit Mutsaers' essay- en verhalenbundel *Paardejam* (1996) en uit de tekst-beeldsamenstelling *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* (2002). Reden hiervoor is dat deze boeken het dier, al is het maar door de titel, expliciet als onderwerp hebben.

In alle essaybundels van Mutsaers spelen dieren eigenlijk een belangrijke rol, en vooral in *Paardejam* (1996) komen opvallend veel dieren aan bod. Sabrina Sereni merkt bijvoorbeeld op dat in *Paardejam* '[k]eer op keer [...] het motief

van de metamorfose van een mens in een dier op[duikt]' (2006, pp. 412-413). Alleen al in de inhoudsopgave van de bundel verwijzen meerdere titels naar de dierenproblematiek. De essays maken een belangrijk deel uit van Mutsaers' werk en het dier komt er vaak in voor. In het werk van Mutsaers bestaat er immers – zoals vaak bij zogenaamde postmodernistische schrijvers – een wederzijdse relatie tussen de roman en het essay, zoals Bart Vervaeck in zijn artikel 'Essay en vertelling in postmoderne tijden' (2001) uitlegt. Volgens Vervaeck is de logica in dergelijke gevallen: 'De roman draagt het essay in zich en omgekeerd' (2001, p. 300). Zo stelt hij verder dat het 'dus niet eenvoudig [blijkt] aan te geven waar de bruggen en waar de grenzen liggen tussen de roman en het essay':

> Van een totale versmelting is zelden sprake, misschien in het geval van de encyclopedische roman à la Jongstra en heel misschien in de als roman te lezen essaybundels van Mutsaers. Dit laatste maakt duidelijk waar de grensrechter zich bevindt: niet aan de kant van de auteur of de tekst, maar aan die van de lezer. Uiteindelijk is het de lezer die bepaalt in hoeverre een tekst als een essay of een verhaal gelezen wordt. (Vervaeck, 2001, p. 301)

Mutsaers' essays worden dan ook niet uitgesloten van de analyse. Toch gaat de aandacht in dit onderzoek primair uit naar het beeldende en verhalende werk. Mutsaers' essaybundels (*Hazepeper*, *Kersebloed*, *Paardejam* en *Zeepijn*) werden overigens al vrij uitvoerig besproken door Sereni in haar discoursanalytische studie over Mutsaers' literair werk. Ze richtte zich daarbij vooral op het hybride en grillige karakter van Mutsaers' essays (Sereni, 2006).

Daarnaast zullen de bestudeerde beeldende, essayistische en verhalende werken van Mutsaers gerelateerd worden aan het werk van andere auteurs zoals Jean de la Fontaine, Franz Kafka, John M. Coetzee en ook van beeldende kunstenaars zoals James Ensor. Bepaalde dierenmotieven en -personages van deze schrijvers en kunstenaars, waarnaar Mutsaers verwijst, kunnen beschouwd worden als belangrijke bouwstenen voor Mutsaers' zoöpoëtica en -politiek. Ik zal hiervoor zowel naar expliciete interteksten en transmediale componenten in Mutsaers' creatief werk kijken als naar meer impliciete dierenaspecten die zich alleen kunnen openbaren vanuit dat vergelijkende perspectief. Gezien de intertekstuele en internationale, meertalige dimensie van Mutsaers' werk, is het uitblijven van vertalingen naar andere talen op zich opvallend [6].

Ten slotte is het nog belangrijk om te beklemtonen dat ik het opvallende eclecticisme en polymorfisme van Mutsaers' oeuvre hier als een samenhangend geheel behandel, waarin elk onderdeel van haar kunstpraxis betrokken kan worden

op een ander. Hierbij is Mutsaers' werkinterne poëtica van belang. Haar literaire werken laten zich niet lineair of om het met Korsten te zeggen, 'van A tot Z' lezen (2009, pp. 273-274). De schrijfster en kunstenares werkt doorgaans motieven en verhaallijnen uit op basis van een voorafgaande tekst of beeld en herneemt ze later in een ander werk. Zo komen verhalen, poëtische teksten en beelden van Mutsaers ook samen aan bod, om op een synchronische manier bijvoorbeeld een bepaald dierenaspect nader te illustreren of aan te scherpen.

De lezer van dit boek mag verwachten dat vanuit de diergerichte methode nieuwe interpretatieve wegen worden geopend voor de analyse van het werk van Mutsaers. Symbolische lecturen van bepaalde dierenfiguren blijven bijvoorbeeld op bepaalde plaatsen aan de orde, maar deze worden hier aangevuld met andere, meer letterlijk, mimetische lecturen die af en toe bevreemdend kunnen overkomen. In elk geval krijgt de lezer in deze studie op het raakvlak tussen beeldende en literaire kunst een veelzijdig en vernieuwend beeld van Mutsaers' oeuvre. Bovendien krijgt de lezer inzicht in wat dierenstudies kunnen betekenen voor de analyse van beeldmateriaal en literaire teksten. Hij zal volgens mij beter begrijpen hoe dieren in literatuur deel uitmaken van de verhaalwereld, wat dierenpersonages en dierenmetaforen kunnen betekenen, hoe mens-dierrelaties niet alleen als culturele maar ook als politieke constructies functioneren, en ook maar in beperktere mate hoe biologische en ethologische inzichten over dieren een aandeel hebben in dierrepresentaties. Zo biedt deze studie een theoretisch en methodologisch paradigma voor vergelijkbare studies van andere werken.

DEEL I

Benadering – Het mutsaersiaanse dier

1. Het dier in al zijn toonaarden: het mutsaersiaanse dierenuniversum

Abstractie grenst aan extractie en met het wegnemen van de concreetheid van iets trek je in enen het bloed eruit. Waarom zou ik me vrijwillig gaan toeleggen op structuren als het me om vacht, manen en een kloppend hart was te doen? Ik had het toch niet op de werkelijkheid gemúnt? Ik wou haar alleen maar omzetten.

(Charlotte Mutsaers, *Paardejam*, 1996, p. 206)

1.1. Mutsaers en het dier

In haar creatief werk heeft Mutsaers het over de dieren in het algemeen en ook over specifieke dieren. De hond, het paard, de haas en de vis zijn vaak terugkerende figuren. Het dierenmotief wordt in de Mutsaers-kritiek ook vaak genoemd. Piet Piryns stelt bijvoorbeeld na verschijning van Mutsaers' roman *Rachels rokje*: 'Dieren hebben in het oeuvre van Charlotte Mutsaers altijd een grote rol gespeeld. Ook in "Rachels rokje" [sic] wemelt het weer van hazen, paarden, honden, zwaluwen, distelvinken en ander gedierte' (1994). Dit motief wordt doorgaans gekoppeld aan de speelse, 'naïeve', 'kinderlijke', 'schattige' en 'marginale' onderwerpen waarover Mutsaers schrijft zoals over Napoleon, komkommers, kerstmis, de kindertijd, dennenbomen en de zee, en wordt vaak in die reeks motieven opgenomen. Door deze thema's, alsook door de vele verrassende illustraties en associaties werd Mutsaers' schriftuur in de literaire kritiek doorgaans als 'prettig gestoord' en 'origineel' bestempeld, zoals Sabrina Sereni in haar dissertatie *'Doelgerichte grilligheid'. Een discourstheoretische lectuur van het werk van Charlotte Mutsaers* (2006) samenvatte (p. 1). Sereni heeft over Mutsaers' schrijverschap laten zien hoe Mutsaers veel meer doet 'dan alleen maar mooie, schattige en eigenaardige tekstjes schrijven over

hazen, paarden en dennenbomen'. De schrijfster zou de werkelijkheid vanuit een ander perspectief bekijken en in die zin bestaande hiërarchieën en hegemonische discoursen uitdagen om alternatieve denkwijzen en logica's aan te bieden, aldus Sereni (2006, pp. 1-2). Sereni en ook andere critici hebben de geëngageerde en het kritisch-subversieve potentieel van Mutsaers' schriftuur in de verf gezet. Terwijl Sereni Mutsaers beschrijft als een schrijfster 'met een grote inzet' (2006, p. 2), heeft Reugebrink het bijvoorbeeld met betrekking tot Mutsaers' engagement over een 'bijna terroristische inslag' (2005). Hiermee bedoelt hij een subversieve en compromisloze manier van schrijven. In zijn letterkundige geschiedenis *Behoud de begeerte. Een literaire geschiedenis 1984-2014* schrijft Matthijs de Ridder over Mutsaers' roman *Koetsier Herfst* (2008) en beschouwt hij het boek als een poging tot het '(her)scheppen [van] de wereld' via de kunst 'met terrorisme' (2014, p. 332). Zo is gelijkwaardigheid in die roman 'een fenomeen met absolute geldigheid die afgedwongen moet worden in woord én daad' (p. 336).

Mutsaers' grote inzet voor gelijkwaardigheid valt sterk op met betrekking tot de relatie tussen mens en dier. Niels Cornelissen heeft in zijn studie al laten zien hoe de dieren en 'dierlijke metaforen' in Mutsaers' roman *Rachels rokje* in verband kunnen worden gebracht met een vorm van ethisch engagement bij de schrijfster (2012, p. 232). Met pen en penseel als wapens biedt Mutsaers in velerlei opzicht een ander perspectief op de hiërarchische verhouding tussen mens en dier. Ze roept bijvoorbeeld in haar romans een wereld op waarin het dier als even belangrijk en waardig als de mens wordt voorgesteld en beschouwd. Een dergelijke voorstelling van de wereld brengt Thomas Vaessens in verband met de terugkerende slogan in *Koetsier Herfst*: 'gelijke monniken, gelijke kappen' (2009, p. 194). Dit sluit, zoals hij terecht vaststelt, aan bij wat Mutsaers in een interview haar 'antispeciësisme' noemt (p. 194): 'geen enkel leven is meer waard dan het andere. Punt uit', zo stelt de schrijfster (in Steinz, 2008). Met de term 'antispeciësisme', in het jaar 1985 als alternatieve beweging geboren in Frankrijk, draagt Mutsaers een protest uit tegen discriminatie tussen diersoorten onderling. In het licht van de dierenkwestie in het bijzonder kunnen we vaststellen dat terwijl Mutsaers vaak met het gedachtegoed van het postmodernisme wordt geassocieerd (zie Vervaeck, 1999a en 2001; Sereni, 2006), ze afstand neemt van het relativisme en de vrijblijvende speelsheid door een duidelijk ethisch-politiek engagement en affectieve betrokkenheid bij het dier in haar werk aan de dag te leggen. In dat opzicht sluit Mutsaers' werk dichter aan bij de paradigma's van het laatpostmodernisme (Vaessens en Van Dijk, 2011) en de affectieve dominant (Demeyer en Vitse, 2020) in hedendaags proza [7].

De manier waarop Mutsaers ook in het echte leven politieke invloed probeert uit te oefenen met betrekking tot de dierenwereld kan hier natuurlijk aangehaald

worden. Zo steunt Mutsaers jaarlijks de Nederlandse *Partij van de Dieren* [8] die ook een Europees draagvlak heeft. Sinds juli 2006 is ze als ambassadrice aan die partij verbonden. Ook is ze ambassadrice van de lokale Nederlandse vereniging *Red een legkip* die als doel heeft 'zoveel mogelijk legkippen door middel van adoptie te redden van de slacht' [9]. Uit het Mutsaers-archief in het Letterkundig Museum in Den Haag valt af te leiden dat de kunstenares eigenlijk al minstens sinds de jaren tachtig actief deelneemt aan het politiek-maatschappelijke debat in verband met de bestrijding van dierenleed. Zo was ze in die jaren lid van de *Nederlandse Bond tot Bestrijding van de Vivisectie*. Deze vereniging bestaat nu niet meer, maar streefde naar de volledige afschaffing van dierproeven in Nederland. Daarnaast is ze nog lid van de Nederlandse stichting AAP (voor uitheemse dieren), *Anti Dierproeven Coalitie*, het Nederlandse dierenbevrijdingsfront (DBV), *Gaïa*, *Wakker dier*, *Varkens in Nood*, enzovoort.

In december 1987 schreef Mutsaers in een bijdrage aan de *Nederlandse Bond tot Bestrijding van de Vivisectie* haar 'wensen voor proefdieren' voor het jaar 1988, het jaar waarin ook haar eerste langere verhalende tekst *De markiezin* verschijnt. Haar 'grootste wens' luidde dan toen ook: 'grootscheepse publieksvoorlichting', zoals Mutsaers nadrukkelijk stelde: 'In woord en beeld moeten de mensen op de feiten worden gedrukt, zodat ze niet meer in slaap kunnen komen doordat ze constant denken aan: [...] chimpansees die aan Aids worden opgeofferd [enz.]' (in Mutsaers, 1987). Hierin openbaart Mutsaers wat ze als een cruciale functie van taal en kunst ('woord en beeld') beschouwt, namelijk het publiek bewustmaken van wantoestanden aangaande de dieren. Deze fervente voorlichtingsdynamiek ten opzichte van vivisectie en andere vormen van dierenmishandeling, die Mutsaers aan literatuur en kunst toevertrouwt, kan al in verband worden gebracht met haar creatieve productie in die periode. Zo verscheen in 1984 in *De Gids* van haar hand het lied 'Sterre der zee help de vissers omzeep'. Tegen de achtergrond van Mutsaers' burgerlijke en politieke bezigheden kunnen we in deze poëtische en qua toon speelse en lichtzinnige tekst een vorm van activisme ontwaren.

Niet alleen in de reeds genoemde bijdrage uit 1987 gaat Mutsaers in op de functie van kunst in dat debat over de plaats van dieren in onze maatschappijen, maar ook elders. In een briefwisseling met Marleen Drijgers over een onrechtvaardige situatie aangaande de duiven in Nederland komt bijvoorbeeld ook duidelijk tot uiting dat Mutsaers een afkeer heeft van kunstenaars die het dier gebruiken voor zuiver esthetische doeleinden. In deze context wordt Mutsaers' Nederlandse tijdgenoot Tinkebell (alias Katinka Simonse) (1979) genoemd. Deze laatste is bekend voor haar kunstwerken met opgezette dieren. 'Wrede nonsens die omkleed wordt met nepfilosofie en nergens toe leidt', klinkt het [10]. Anders dan Tinkebell

gebruikt Mutsaers haar kunstwerken om concreet bij te dragen aan het welzijn van de dieren. Zo zet ze haar kunst ook in voor veilingen waarvan de opbrengst naar dierenorganisaties gaat. Mutsaers heeft bijvoorbeeld in 2004 tien exemplaren van haar tekst-beeldsamenstelling *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* via het internet geveild. De opbrengst van die veiling is integraal naar de organisatie *Bont voor dieren* gegaan [11]. Ook heeft ze het geld van de P.C. Hooftprijs, die haar in 2010 voor haar prozawerk werd toegekend, aan dierenorganisaties geschonken. Hieruit kan men nog eens afleiden dat het dier en het dierenwelzijn niet alleen een belangrijk thema zijn, maar ook een ethische en politieke inzet vormen voor Mutsaers' kunst.

De vrij bekende en jarenlange verbondenheid van de schrijfster en kunstenares met verschillende politieke stichtingen en organisaties voor de verdediging van dierenwelzijn enerzijds en haar gebruik van haar kunst ten gunste van de dieren anderzijds getuigen van Charlotte Mutsaers' sterk maatschappelijk engagement ten opzichte van de dierenwereld. Dat activisme vindt op verschillende manieren weerklank in haar beeldende en literaire kunst. Mutsaers' maatschappelijke en politieke houding ten opzichte van het dier is aan de ene kant verbonden met haar dierenpoëtica, namelijk met de manier waarop het dier en de mens-dierrelatie in haar kunst en literatuur gestalte krijgen. Aan de andere kant brengen Mutsaers' dierenschriftuur, -verhalen en -beelden zowel esthetisch-talige als ethisch-politieke effecten teweeg die alleen via haar creatieve omgang met het dier bewerkstelligd kunnen worden.

Vanuit de dierenproblematiek wordt in Mutsaers' werk eigenlijk een andere visie op de mens zichtbaar, waarbij de mens niet meer los te denken is van het dier. Zo verschuift de aandacht in deze studie van een antropocentrisch perspectief naar een meer diergeoriënteerde visie op de wereld. Op basis van de analyse van de mens-dierwisselwerking zal ook worden aangetoond hoe verschillende en op het eerste gezicht tegenstrijdige componenten van Mutsaers' schriftuur en verhalende kunst, zoals ernstig en lichtzinnig, kinderlijk en kritisch-politiek, argeloos en 'terroristisch'-subversief, symbolisch en concreet en ten slotte ook tekst en beeld, onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Deze aspecten zullen hier als organische onderdelen van Mutsaers' werk behandeld worden en aan een dynamische aanpak verbonden worden. Zo staat de kinderlijke en argeloze blik op het dier, die zowel in Mutsaers' visueel als literair werk een modus operandi vormt, in nauw verband met een ethisch-kritisch verantwoorde visie en manier van handelen ten opzichte van dieren. Kortom, mijn aandacht richt zich op het dier niet alleen als divergent maar ook als samenhangend verschijnsel in het creatieve werk van Mutsaers om zowel poëticale als politieke uitwerkingen uit de doeken te doen.

1.2. Het dier en de mens-dierrepresentatie

Deze studie heeft niet alleen oog voor de verschillende concrete dieren die in Mutsaers' werk voorkomen, maar ook voor het dier als zodanig in relatie tot de mens: het gaat erom 'het dier in al zijn toonaarden' (Mutsaers, 2008, p. 459), dat wil zeggen in zijn complexiteit en veelzijdigheid te analyseren met betrekking tot het creatieve werk van Mutsaers. In het vervolg ga ik in op een drietal denkpistes die het belang van het dier in Mutsaers' creatief werk verder benadrukken en van waaruit de eigen benadering wordt bedacht.

Ten eerste geeft Mutsaers door haar kunst en schriftuur *vorm* aan het dier. In haar beeldend en literair werk komt er een grote verscheidenheid aan dieren voor. Mutsaers heeft het veelvuldig over huisdieren zoals de hond en de kat, maar ook wilde dieren komen in haar werk aan bod, zoals de vos en de wolf. Haar werk is verder doorspekt met vogels en zeedieren. Daarnaast heeft ze oog voor allerlei kleinere dieren en insecten zoals muizen, muggen en kevers. Even belangrijk in haar creatieve praktijk zijn varkens en andere consumptiedieren. Deze verschillende dieren krijgen een belangwekkende plaats in haar verhalen en romans, maar treden op het eerste gezicht niet als hoofdfiguren en vertellers op. Eigenlijk gaat het bij Mutsaers niet om sprekende of vertellende dierenfiguren zoals die van de bekende Franse fabelschrijver Jean de la Fontaine (1621-1695) of zoals de paard-verteller in het verhaal 'Kolstjomer' ('De linnenmeter', 1886) van de Russische schrijver Lev Tolstoï (1828-1910) of nog die van Mutsaers' Nederlandse tijdgenoot Toon Tellegen (1941) of de vertellende en focaliserende dieren in de roman *Anima* (2012) van Wajdi Mouawad (1968). De dieren in Mutsaers' fictie zijn ook geenszins fantastisch of bovennatuurlijk zoals in bestiaria, maar juist uit het leven gegrepen. Ze behouden hun eigenheid als dieren en maken als handelende en ook niet-handelende figuren intrinsiek deel uit van het talige universum en de verhaalwereld. Deze 'diëgetische' dieren (zie Borgards in Ferrari & Petrus, 2015, p. 225) zijn dan ook betekenisvolle kompanen voor de menselijke personages die erin voorkomen. Opvallend is dat de meeste dieren in Mutsaers' werk een naam krijgen, wat hun individualiteit benadrukt. Ze worden immers gesubjectiveerd als persoon. Hiermee daagt Mutsaers de gebruikelijke definitie uit van wat men doorgaans onder "persoon" verstaat [12]. Dat is bijvoorbeeld duidelijk het geval voor Grappa, de vrouwelijke kat van de ik-protagonist Maurice in Mutsaers' roman *Koetsier Herfst*. Door de dood van zijn kat wordt Maurice depressief en lijdt hij aan een *writer's block*. In het verhaal wordt over Grappa gesproken als over een individu met een eigen identiteit. Doordat de dieren in Mutsaers' werk doorgaans op gelijke voet met de mens worden beschouwd, krijgen ze ook handelingen

toegeschreven die vanuit de heersende westerse logica gewoonlijk niet aan het dier toegekend worden. Daardoor lijken Mutsaers' dieren op het eerste gezicht voor de meeste lezers merkwaardig of ongewoon, terwijl ze in haar romanwereld gewoon zijn wat/wie ze zijn. Dat we deze dieren en hun gedragingen in Mutsaers' verhalen uiteindelijk als natuurlijk en vanzelfsprekend gaan beschouwen, heeft te maken met de manier waarop de schrijfster omgaat met taal en culturele conventies. Sereni heeft bijvoorbeeld de werking van Mutsaers' schriftuur als volgt belicht:

> In overeenstemming met het postmoderne gedachtegoed gaat Mutsaers ervan uit dat taal een zekere orde oplegt aan de wereld. Deze orde stelt constructies als essenties voor, dat wil zeggen ze maakt dat we dingen als natuurlijk gaan beschouwen die in werkelijkheid cultureel bepaald zijn. (Sereni, 2006, p. 295)

Maurice' hond Slava eet in *Koetsier Herfst* bijvoorbeeld met hem aan tafel (zie 2008, p. 350). Dit ervaren we vanuit Mutsaers' taal- en verhaaluniversum alsook gedachtewereld als een natuurlijke en mogelijke handeling. In dat verband lijkt Mutsaers zich aan te sluiten bij de dierbeschouwingen van de Zwitserse schrijver Robert Walser (1878-1956), waar ze in haar essays naar verwijst (zie bijvoorbeeld *Zeepijn*, 1999, p. 225). Volgens de Duitse specialist van Walsers oeuvre Lucas M. Gisi bestaat in Walsers verhalen de mens-diergrens niet (zie Gisi, 2015, p. 151). Dit impliceert dat mens-dier of man-vrouw verwisselbaar zijn in hun '"natürliche" Abhängigkeiten' (uitbuiter-uitgebuitene, slachtoffer-dader) of 'kulturelle erzeugte Domestikationsverhältnisse' (Gisi, 2015, p. 151). Ook in Mutsaers' werk zien we immers dat de verticale culturele relaties tot huisdieren worden uitgedaagd en daarbij bijvoorbeeld gevestigde ontologische categorieën zoals man en vrouw, mens en dier doorgaans doorbroken [13]. Zo lijkt Mutsaers het beeld van een vrouwelijke animaliteit naast dat van de mens als dier te omhelzen in haar hele oeuvre. Dergelijke verhalende en discursieve constructies, zoals Mutsaers' impliciete aansporing aan de lezer in *Paardejam* om anders naar de wereld te kijken via de hondeblik (2010, p. 27), associëren Sereni en andere Mutsaers-kenners doorgaans met ontregelingsprocedés en subversiviteit (zie 2006, pp. 291-296). Men kan zich echter afvragen in hoeverre die taal nog subversief te noemen valt als het ontregelende motief (in dit geval de hondeblik of de hond Slava aan tafel) een vanzelfsprekendheid wordt in Mutsaers' poëtica [14] en verhaalwereld.

Daarnaast refereren de dieren die opduiken in haar creatief werk en vooral in haar essays ook vaak aan dieren uit Mutsaers' eigen leven en ervaringswereld. Zo is haar hond en huisgenoot Dar een sleutelfiguur in haar kunstuniversum van de jaren tachtig. Door verschillende fictionaliteitssignalen, referentiële of echtheidssignalen

(zie Missinne, 2013, p. 130) schommelen de dieren in haar werk veelal tussen autobiografische (haar hond Dar in haar zelfportretten *La Belle et la Bête* bijvoorbeeld), autofictionele (het paard Petit in *Paardejam*) en fictionele (de kat Grappa in *Koetsier Herfst*) representatie. Een opmerkelijke plaats in Mutsaers' werk krijgen ook dieren van andere auteurs en kunstenaars waar de schrijfster regelmatig naar verwijst. Mutsaers heeft het bijvoorbeeld in *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* over Bevka, de hond van Franz Kafka en over Arthur, de kat van Henri Michaux (2002, p. 17). Bij Mutsaers gaat het telkens om de manier waarop de mens als auteur, lezer of personage naar het dier kijkt en het dier behandelt. Mutsaers' verhalende werken spreken niet alleen over het dier, in de roman- en verhaalwereld wordt er bijvoorbeeld ook op cognitief vlak betekenis gegeven aan het dier door onder meer in te spelen op het inlevingsvermogen van de lezer. In haar werk staat kortom in verschillende opzichten de relatie tussen mens en dier centraal.

In die uitbeeldingen van dieren in het werk van de schrijfster speelt ook de manier waarop Mutsaers zich in haar kunstpraktijk positioneert ten opzichte van andere dierenrepresentaties in de kunst een rol. Enerzijds zet Mutsaers zich vooral in haar essays vaak af tegen bepaalde voorstellingen van het dier als mens. Van oudsher krioelt de literatuur van antropomorfe dierenvoorstellingen met veelal als uitwerking dierensymbolen, alsook sprekende en handelende dierenpersonages, zoals in bestiaria en in de zogenaamde *Tierdichtung*, met name in allerlei verhalen en gedichten waarin dieren de hoofdrol bekleden. Door de spiegelingen en het metaforische proces dat zich hierin tussen mens en dier voltrekt, functioneren dergelijke dierlijke representaties vaker als parabel, allegorie of satire van de mens. De eigenschappen van deze dierenfiguren worden dan vaak gebruikt om de mens op zijn gebreken en negatieve kanten te wijzen, vooral wanneer het gaat om machtsverhoudingen. Denk bijvoorbeeld aan het bekende Middelnederlandse dierenverhaal *Vanden vos Reynaerde* uit de dertiende eeuw waarin het dier doorgaans wordt beschouwd in functie van de menselijke eigenschappen die achter de dierengedaante schuilen. Ook de invloedrijke traditie van Walt Disney's dieren berust bijvoorbeeld uitsluitend op menselijke representaties van het dier en de dierenwereld. Mutsaers zet zich af tegen dergelijke dierenuitbeeldingen die in haar ogen geen afstand nemen van een antropocentrisch perspectief. Niet voor niets levert de schrijfster, die het dier in haar teksten recht wil doen, dan kritiek op Walt Disney's antropomorfe dieren:

> Wat een teleurstelling! De vele dieren die me hadden aangetrokken zoals Mickey Mouse, Donald Duck en de Boze Wolf bleken bij nader inzien flauwe mensen in dierengedaante. En de hond Pluto, de enige die geen kleren droeg

> en min of meer dier was gebleven, kon niet in de schaduw van Bobbie staan. Al deze hybriden hadden dan ook nog monsterlijk grote ogen in plaats van zwarte puntjes. (Mutsaers, 1999, pp. 173-174) [15]

Mutsaers bespreekt in deze passage de Walt Disney-figuren geportretteerd in de Belgische editie van *Mickey Magazine* uit haar jeugd (zie Mutsaers, 1999, pp. 173-174). In haar metatekstueel commentaar weerklinkt kritiek op de representatie en functie van het dier in Walt Disney's volkskunst – die vaak als typisch product van cultureel kapitalisme wordt beschouwd (zie onder meer Berger, 1991 en Baker, 2001). We herkennen een kritiek op het feit dat dieren bij Walt Disney de vorm van mensen aannemen (mensen als dieren vermomd) om uitsluitend menselijke relaties en belangen te vertegenwoordigen [16]. De antropomorfe aspecten van de Walt Disney dierenfiguren dienen een traditionele menselijke logica die niet bedoeld is om een bepaalde werkelijkheid van het dier zichtbaar te maken. Om een dergelijk diergericht perspectief in te kunnen nemen of te kunnen benaderen, pleit Mutsaers dan ook voor meer realiteitszin in de representatie van menselijke en dierlijke figuren. '[Z]warte puntjes' zouden voor de visuele uitbeelding van de ogen bijvoorbeeld volgens haar meer op maat van het dier zijn geweest. Walt-Disney-dieren worden eigenlijk altijd geconstrueerd door de heerschappij van de mens op het dier en niet vanuit een respectvolle en meer ethologische houding ten opzichte van de natuur en de gedragingen en handelingen van levende dieren bijvoorbeeld. Het dier wordt er met andere woorden vanuit de binaire oppositie mens/dier, subject/object telkens weer in een ding of middel ten dienste van de mens omgezet. Dergelijke opposities worden in Mutsaers' taal doorgaans ter discussie gesteld.

Anderzijds toont Mutsaers ook belangstelling voor teksten waarin door middel van het dierenaspect de identiteit en eigenheid van de mens geproblematiseerd wordt. Bepaalde teksten die berusten op mens-dierfiguren door middel van animalisatie [17] laten namelijk ook iets zien van het dier in de mens. In haar essay 'Lupus lupo homo' (*Paardejam*, 2010, pp. 66-76) uit de Nederlandse schrijfster bijvoorbeeld haar waardering voor de Franse dichter Jean de la Fontaine en diens werk. Zo wijst ze in dit verband op een voor haar belangrijke levensles, met name dat 'de mens net zo goed in het dier huist als het dier in de mens' (2010, p. 75). In het werk van La Fontaine worden we volgens Mutsaers opmerkzaam gemaakt op het dier in de mens en de mens in het dier. Mutsaers bouwt in haar dierenschriftuur voort op de mens-dieromkeringen die in La Fontaines fabels voorkomen. Op de verhouding tussen Mutsaers' dierenrepresentatie en La Fontaines (antropomorfe) dierenfiguren ga ik in het derde deel van deze studie uitgebreider in.

1.3. Het dier als motief voor de creatieve praxis

Het dier krijgt niet alleen via de verbeeldingswereld concreet gestalte in Mutsaers' werk, maar houdt dus verband met de scheppende werking van haar schriftuur en kunst. Mutsaers' schrijven en taal worden in meerdere opzichten bepaald door de dierenthematiek. Exemplarisch in dat verband is het feit dat het dier een scharnierpunt vormt in Mutsaers' overgang van de beeldende kunst naar het schrijven. De inktvis die de kunstenares in 1990 in verschillende vormen en kleuren afbeeldt in collages, zeefdrukken en schilderijen houdt al verband met haar uiteindelijke toewijding aan het schrijverschap. Deze beeldende werken ontstonden nadat Mutsaers naar eigen zeggen een droom had gehad waarin ze de opdracht te horen kreeg: 'Write little inktfish' [18], alsof ze een haast Bijbelse boodschap had gekregen om te schrijven en op te komen voor die kleine inktvis. Zo is de inktvis voor Mutsaers vanaf 1990 'het symbool van het schrijverschap geworden' (Aerden, 2010, p. 6).



Fig. 1: *Inktvis* (1990), gemengde techniek (in bezit van de kunstenares)

Vanaf dat moment besloot de kunstenares om zich volledig aan het schrijven te wijden. 'Het weergeven van dingen in hun samenhang, dat is wat haar in beeld niet lukte. Het scheppen van context', aldus Aerden (p. 6). Zo zei Mutsaers ooit zelf in een interview: 'Alles wat ik schrijf is onschilderbaar en ontekenbaar' (Groenteman, 2002). Sereni heeft ook de terugkerende metafoor van de inktvis uit Mutsaers' werk in verband gebracht met bepaalde functies van haar schrijven en poëtica. Mutsaers' gebruik van de inktvis-metafoor illustreert, in de woorden van Sereni, 'hoe schrijven in Mutsaers' literatuuropvatting altijd ten nauwste samenhangt met verstoppen' (2006, p. 86). Door die dierenmetafoor wordt het schrijven vergeleken met 'een overlevingsstrategie, met een manier om zich te verdedigen':

> De inktvis gebruikt de inkt immers in de eerste plaats als een verdedigingswapen. Men zou kunnen stellen dat Mutsaers het schrijven ook als een soort wapen gebruikt, [...] enerzijds als middel om met behulp van de taal weerstand te bieden aan de heersende 'consensus' en zo haar eigen discours te verdedigen, anderzijds ook als een soort herkenningsteken, als middel om zich te profileren. (Sereni, 2006, p. 86)

Hiermee wijst Sereni onder meer op Mutsaers' geëngageerde manier van schrijven. De critica Liesbeth Eugelink, die Sereni ook aanhaalt, gaat in haar artikel 'Het poëtische eurekagevoel van Charlotte Mutsaers, of: De schrijver is een octopus' tevens in op het verband tussen Mutsaers' schrijverschap en de inktvis (2001). De eigenschap van inktvissen om zichzelf te metamorfoseren en zich onzichtbaar te maken kan eveneens gekoppeld worden aan Mutsaers' schrijfstijl (zie Eugelink, 2001, p. 22). Sereni stelt verder ook nog dat '[z]owel inhoudelijk als formeel [...] uit Mutsaers' teksten permanent de angst [spreekt] om op iets vastgepind te worden. Mutsaers' keuze voor het hybride essay, dat eigenlijk geen duidelijke genre-identiteit heeft, heeft ongetwijfeld met die voorkeur voor het veranderlijke te maken' (Sereni, 2006, p. 87). Een ander voorbeeld van een dergelijke metaforische dier/schrijver-relatie ziet Sereni in de terugkerende figuur van de zwaluw. In haar analyse van Mutsaers' essay 'Zo steels als een zwaluw' uit *Paardejam* (2010, pp. 149-163) alludeert de literatuurwetenschapster op het feit dat Mutsaers zoals een 'nachtzwaluw' schrijft, steels en rakelings (2006, p. 414). Hiermee benadrukt Sereni niet alleen de doeltreffendheid van Mutsaers' schriftuur, maar ook een soort 'intertekstualiteitstheorie' (Sereni, 2006, p. 126). De vogel fungeert in andere essays van de schrijfster, zoals in 'Dubbelgeroofde veren' bijvoorbeeld, als een poëticaal motief om naar de dimensie van het 'stelen', het 'zich met andermans veren tooien' te verwijzen (Mutsears, 2010, p. 172). Bij dergelijke dierenmetaforen wordt het dier in Mutsaers'

werk eigenlijk beschouwd als middel en als één van de vele poëticale figuren en motieven om Mutsaers' manier van schrijven en literatuuropvattingen te duiden.

In het poëticale essay 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard', dat in *Paardejam* verscheen en de relatie tussen beeld en tekst behandelt, legt Mutsaers duidelijk uit hoe ze de bijzondere ervaring van haar 'lijfpaard' Petit dat ooit op schoot wou, onmogelijk kon uitbeelden en tekenen:

> We waren nog maar halverwege of Petit hield met een ruk halt, aarzelde even en begon te bokken. [...] Terwijl ik verbouwereerd op het mos zat, zag ik dat Petit zelf ook door de knieën ging en langzaam op me af kwam gekropen. De manoeuvres die hij maakte waren zo eigenaardig en de manier waarop hij me aankeek was zo speciaal dat ik maar één conclusie kon trekken: hij wil op schoot. Hoe dit afliep staat, uiteraard mutatis mutandis, te lezen in *Rachels rokje*. (*P*, 2010, p. 205) [19]

Deze ervaring van '*het paard dat op schoot wou*' (*P*, 2010, p. 207, cursief in het essay) schilderen of tekenen zou erop neerkomen het te beschrijven, en '[b]eschreven paarden waren er genoeg', het hare zou 'geschreven worden!', stelde Mutsaers (*P*, 2010, p. 207). Daar komt echter nog een belangwekkende dimensie bij want, zo verklaart ze verder met haar leermeester Gilles Deleuze, 'EEN PAARD SCHRIJVEN = EEN PAARD WORDEN': 'Volgens Deleuze kun je onmogelijk in iets veranderen zonder dat datgene tegelijkertijd in jou verandert' (*P*, 2010, p. 210). Kortom: het schrijven van het paard gaat aldus Mutsaers onvermijdelijk gepaard met de paardwording van de schrijver [20]. Dat is 'het geheim van de smid' (p. 210), zegt Mutsaers, een geheim dat op een toverspreuk lijkt dat al schrijvend uitgevoerd dient te worden. Men vraagt zich echter af hoe dat concreet in zijn werk gaat, zoals Mutsaers vaststelt:

> Omdat de dierwording zich op het niveau van de stijl voltrekt, kom je er met het schuiven van woordjes niet. Hoe kom je er dan wél, zal men zich afvragen. Maar gelukkig geeft Deleuze geen schrijfcursussen. In feite zegt hij niet veel meer dan dat de schrijver zijn territorium moet overschrijden, moet trachten te schrijven 'zoals een rat een lijn trekt, of zoals hij zijn staart kromt, zoals een vogel een klank uitstoot, zoals een roofdier beweegt of zwaar slaapt.' (*P*, 2010, pp. 211-212).

Deleuzes beschouwingen over het mystieke en intieme verband tussen de creatieve praxis van schrijvers en de dierwording legt Mutsaers in haar essay op een sterk anekdotische en suggestieve manier uit.

Ook in het bestaande onderzoek wordt vaak verwezen naar het belangwekkende en terugkerende motief van de 'dierwording' in Mutsaers' werk. De schrijfster zegt trouwens expliciet in haar essaybundel *Paardejam* (1996) dat haar roman *Rachels rokje* (1994) 'één grote dierwording' is (Mutsaers, 2010, p. 213). Vervaeck wijst hierop in een artikel en brengt Mutsaers' 'omgekeerd[...] dubbeltalent' in verband met de cultuurkritische componenten van haar werk [21], zoals Mutsaers' poging om 'de argeloze blik en de veronachtzaamde positie van het dier in ere te herstellen' (Vervaeck, 2010, p. 217). Ook criticus Heumakers haalt het aspect van de dierwording vanuit Mutsaers' creatieve praktijk aan en ziet het 'hartstochtelijke verlangen om in een dier te veranderen' of de dierwording in Mutsaers' roman *Koetsier Herfst* (2008) als een verlossingsmotief voor de mens (2008, p. 153). De literatuurwetenschappers Jeroen Dera en Alex Rutten proberen Mutsaers' roman door te lichten door een dialoog aan te gaan met het begrip dierwording in een filosofisch perspectief [22] (2011, p. 474). Daarbij hebben ze vooral oog voor een associatieve en metaforische omgang met het concept en gaan ze op zoek naar metamorfosen die ze in *Koetsier Herfst* als dierwordingen opvatten.

Ook Sereni gaat vanuit Mutsaers' schriftuur in op deleuziaanse 'wordingen' en 'dierwordingen', en op Mutsaers' lectuur ervan. Vanuit een discourstheoretisch perspectief tracht ze te illustreren hoe de schrijfster Deleuzes idee van "wording" gebruikt als strategie om gevestigde discoursen in haar schrijven te ondermijnen, zoals dat over de hiërarchie tussen mens en dier (2006, pp. 403-426). In dat verband belicht Sereni de cruciale politieke dimensie van het wordingsprincipe bij Deleuze en Guattari, maar blijft ze bij hun abstracte en stilistische opvatting van het concept om het als zodanig op Mutsaers' literatuur toe te passen (2006, pp. 408-411). In Mutsaers' werk identificeert de literatuurwetenschapster (net zoals Dera en Rutten daarna, maar zonder naar Sereni te verwijzen) dierwordingen als "metaforische metamorfosen", zoals Niels Cornelissen ook opmerkt: daaronder ressorteert bijvoorbeeld Rachels kalverliefde in *Rachels rokje*, waarbij het menselijke personage Rachel in figuurlijke zin geassocieerd wordt met een kalf (zie Cornelissen, 2012, p. 232). Kortom, de dierwording werd met betrekking tot Mutsaers' schriftuur tot nu toe slechts zijdelings in verband gebracht met een politiek-kritisch perspectief. Het werd eigenlijk doorgaans als metaforisch procedé en stijlmiddel besproken, zonder dat de veelzijdige betekenis, complexiteit en functie van dit begrip duidelijk werd gemaakt voor haar volledige oeuvre.

Daartegenover heeft Cornelissen met zijn lectuur laten zien dat je dierwordingen 'nooit [...] concreet kunt aanwijzen. Zodra je een dierwording identificeert wordt een bepaalde passage een metafoor voor een dierwording en is deze geen dierwording meer' (Cornelissen, 2012, p. 232). Cornelissen stelt het volgende vast:

> Met Mutsaers kunnen we zodoende zeggen dat een werk dat een ware dierwording installeert niet gaat over zo'n dierwording – in dat geval zou het immers een metafoor zijn voor dierwording –, maar een dierwording is. Zo'n werk confronteert de mens met zijn eigen grenzen en brengt hem in contact met iets wat zijn menselijkheid ontstijgt en neemt hem op in een metamorfose. (Cornelissen, 2012, p. 259)

In Cornelissens opvatting is de dierwording dus een proces dat zich in Mutsaers' schriftuur voltrekt. De lezer van een dergelijk oeuvre raakt daardoor als mens kennelijk gemetamorfoseerd of veranderd door het nieuwe perspectief (op de menselijkheid) dat de tekst aanreikt. Cornelissen biedt hier een interessant inzicht over hoe men het dier in Mutsaers' werk anders dan uitsluitend als figuur of metafoor voor haar schriftuur (de subversieve dimensie ervan daarbij inbegrepen) kan beschouwen. Hoe een dergelijk dierwordingsproces via de taal in Mutsaers' teksten precies en effectief in zijn werk gaat, blijft in Cornelissens filosofische studie evenwel onbeantwoord en wordt door mijn analyse van haar dierenverhalen duidelijk gemaakt. In hoeverre wordt er een brug geslagen tussen de hier beschreven retorische en politiek beladen figuur van een *devenir-animal* en de concrete uitvoering ervan in Mutsaers' kunstbeoefening?

Niet voor niets beschouwt Mutsaers het zich 'tot dier' schrijven als een vruchtbare manier om in het beoogde 'paard van vlees en bloed' te veranderen (2010, p. 204 en p. 210). Dat paard met 'vacht, manen en een kloppend hart' was immers voor de schrijfster de ware aanleiding om de beeldende kunst voor de literatuur te verlaten (p. 206). Zo stelt ze: 'Wat me beeldend niet was gelukt, lukte me uiteindelijk met het meest ondierlijke medium, de taal, wel' (p. 213). Die menselijke taal, waarmee Mutsaers het dier schrijft in haar werk, is doorspekt met dierenmetaforen en idiomatische uitdrukkingen die op basis van bepaalde dierenkenmerken in de mensentaal zijn ontstaan en zich gevestigd hebben. Deze taalvormen zijn vaak afkomstig van oudere literaire vormen zoals bestiaria die oorspronkelijk teruggaan op fysiologische geschriften (zoals een populair religieuze en pseudowetenschappelijke Griekse tekst, ontstaan omstreeks 200 na Christus in Alexandrië, en toegekend aan de Physiologus (natuurkenner)). De dieren die in deze teksten voorkomen, worden er op een normatieve en allegorische manier

beschouwd en naar menselijke maatstaf voorgesteld (antropomorfisme). Dergelijke uitdrukkingsvormen van het dier als mens worden bij Mutsaers herschreven in een talige context waarin het dier even belangrijk wordt geacht als de mens. In Mutsaers' schriftuur bestaan er immers 'tussen de woorden geen rangen en standen [...], zodat in principe alle woorden vlees kunnen worden', om maar een sprekend citaat uit *Rachels rokje* aan te halen (1995, p. 111). Indien men van de dierenkwestie uitgaat om naar Mutsaers' taal te kijken, kan aangetoond worden dat onder meer die dierenmetaforen en -vergelijkingen die Mutsaers veelvuldig gebruikt – 'zo steels als een zwaluw' uit *Paardejam* bijvoorbeeld –, in de context van haar werk eigenlijk het figuurlijke niveau van de taal en de antropomorfe semiotiek in vraag stellen. Ze verwijzen vanuit het perspectief van het dier niet alleen naar de mens, maar ook letterlijk naar het dier. Het dier lijkt in dat opzicht niet alleen een motief en metafoor te zijn, maar ook een belangrijke en terugkerende topos die de inzet van het schrijfproject van de kunstenares mee bepaalt.

1.4. Het dier als ethisch-politieke topos

Ten slotte ga ik in dit inleidend deel over Mutsaers' werk en het dier nog even in op het argument dat Mutsaers' dierenrepresentatie in haar schriftuur en kunst aan dierfilosofische en -politieke componenten appelleert. Mutsaers' poëticaal standpunt om het dier te schrijven in plaats van het te *be*schrijven of af te beelden is gerelateerd aan haar kritiek op bepaalde schrijvers en kunstenaars die op zoek gaan naar een idee in het dier zonder het dier *an sich* recht te doen. Volgens Mutsaers moeten kunstenaars die dierenfiguren in hun werk gebruiken en af- of uitbeelden tevens hun 'betrokkenheid' bij het dier laten zien. Zo schrijft ze in *Zeepijn* over het cartoonboek *Vissenhumor* (1996) van de Oostendse kunstenaar William Lievens: 'Wat ik deze cartoonist vooral nadraag is dat hij niet duidelijk maakt wat zijn betrokkenheid bij vissen is' (1999, p. 191). Mutsaers is met andere woorden onder meer op zoek naar een vorm van engagement voor het dier in de kunst en naar de gepaste creatieve vorm om daar gestalte aan te geven.

Het terugkerende motief van de dierwording in Mutsaers' werk, die vanuit een deleuziaans perspectief altijd politiek beladen is [23], alsook haar niet-hiërarchische visie op dier en mens zijn daar belangrijke aanwijzingen voor. Bekend en geëngageerd zijn bovendien, zoals reeds aangekaart, Mutsaers' veelvuldige, al dan niet expliciete uitlatingen voor dierlijke waardigheid die uit haar hele werk spreken. In de essay- en verhalenbundel *Paardejam* komt dat idee van 'dierlijke waarde en waardigheid' (2010, p. 27) meermaals terug. Om het even welk dier

verdient eerbied, klinkt het. Ook een mug heeft daar recht op (Mutsaers, 2010, p. 47). In haar roman *Rachels rokje* uit de protagoniste Rachel bijvoorbeeld haar verontwaardiging over de toestand van dieren en het feit dat ze in rechtspraak het statuut van slachtoffer niet eens krijgen: 'Als dier ben je de pineut. Heeft u ooit tribunalen voor misdrijven tegen de dierlijkheid gezien?' (Mutsaers, 1995, p. 243). Een vergelijkbaar statement met betrekking tot dierlijke waardigheid vinden we nog terug in haar voorlaatste roman *Koetsier Herfst*. De verteller daagt het algemeen aanvaarde idee uit dat we van het dier verschillen. Zo stelt hij scherp: '*Humaniteit, uw naam is dier*' (Mutsaers, 2008, p. 32). Mensen dienen hun animale conditie niet te vergeten. Ook op een foto van Mutsaers met rattenmasker tijdens het jaarlijkse Oostendse carnavalsbal *Bal du Rat Mort* (afbeelding 2), dat als thema Ensor had, komt Mutsaers' betrokkenheid bij het dier duidelijk tot uitdrukking. Daar heeft ze het in het bijzonder gemunt op vivisectie.



Fig. 2: Mutsaers met rattenmasker Oostende *Bal du Rat Mort* (1998), foto

Deze subversieve en voor de lezer soms schokkende statements, die men zowel in haar literair en creatief werk als daarbuiten terugvindt, zijn bij Mutsaers niet zomaar vrijblijvend of bedoeld om zich te profileren. Ze getuigen enerzijds van activisme en dierenengagement. Anderzijds zijn deze uitspraken en ensceneringen symptomatisch voor het gelijk(waardig)heidsprincipe tussen de diersoorten waarvan Mutsaers' werk doordrongen is. Dat principe werkt als ethisch-politieke topos in Mutsaers' hele werk door en getuigt van een kritische kijk op speciësisme [24]. Zo kunnen vanuit het dier als motief en topos in Mutsaers' kunst en literatuur nieuwe perspectieven op het leefmilieu voorop geplaatst worden, zoals de verschuiving van een radicaal antropocentrisch wereldbeeld naar een meer ecofenomenologisch en biohermeneutisch alsook diercentrisch perspectief. In dergelijke perspectieven wordt de nadruk gelegd op de relatie van de mens tot de natuur en op de dieren als subjecten en niet meer als objecten (zie onder meer Berque, 2014).

De mens-dierrolverwisselingen die Mutsaers via haar taal, beeldend en verbeeldingsvermogen bewerkstelligt, kunnen in verband worden gebracht met de gedachte dat mens en dier een gedeelde essentie hebben. Dit niet-antropocentrische episteem wordt in Mutsaers' werk door bepaalde filosofische redeneringen onderbouwd, zoals die van Gilles Deleuze. In een vergelijkbaar opzicht spelen ook Jacques Derrida's dierfilosofische inzichten en Francis Ponges natuurpoëtica en -ethiek een rol in Mutsaers' dierenschriftuur en -poëtica. Vanuit een dergelijk niet-antropomorfisch cultuurfilosofisch oogpunt confronteert het dier als ander de mens ook met zijn eigen mens-zijn. Op deze filosofische componenten ga ik in het hiernavolgende hoofdstuk nader in.

2. Diergeoriënteerde methode: dierfilosofie en dierenstudies

2.1. Posthumanistische dierfilosofie

Vanuit verschillende disciplines is tegenwoordig een radicale herbepaling van de mens-dierverhoudingen aan de gang. Deze begon eigenlijk al in de jaren zeventig in filosofische kringen met een 'rethinking of the boundaries between humans and animals and culture and nature' (Kalof & Fitzgerald, 2007, p. xvi). In zijn toonaangevende boek *L'animal que donc je suis* (2006) [25] verwijst de Franse filosoof Jacques Derrida naar een herbeschouwing en herdefiniëring van de visie op het dier. Zo schrijft hij: 'Het dier kijkt ons aan en wij staan naakt voor hem. En misschien is dat waar het denken begint' (p. 50)[1]. De cartesiaanse westerse filosofie heeft de culturele relatie tot het dier lange tijd bepaald. Vanuit historisch-filosofisch en ecologisch oogpunt is die antropocentrische gedachtegang met betrekking tot het dier onhoudbaar geworden. Elisabeth de Fontenay geeft in *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'humanité* (1998) een overzicht van de belangrijke wijsgerige tendensen die, in de Franse filosofie vooral, de beschouwing van het dier hebben beïnvloed. Niet zo lang geleden werd de westerse wijsbegeerte nog overwegend overheerst door René Descartes (1596-1650) en diens bekende theorie over de beest-machine die het dier op grond van zuiver rationele redenen herleidde tot iets wat vergelijkbaar is met een mechanische klok. Het dier werd als een object beschouwd dat beheerst wordt door gevoelloze impulsen en bewegingen. In haar studie haalt De Fontenay Descartes en zijn discours over het dier aan onder de titel die Descartes zelf aan zijn theorie had gegeven: 'La fable des machines' (zie 1998, pp. 375-394). In Descartes' scherp methodologische redenering is de moraal te verstaan als een soort van waarheid die algemeen aanvaard dient te worden. 'En omdat niet iedereen in staat leek om in te zien dat de rede aan Descartes' kant stond, was het nodig om de niet-deskundige lezer te laten zien dat zijn stelling net zo min kon worden weerlegd door een passage uit de Bijbel als door een tekst van Sint

---

1 'L'animal nous regarde, et nous sommes nus devant lui. Et penser commence peut-être là'.

Augustinus', legt De Fontenay uit (1998, p. 376)[2]. Descartes' theorie en ook die van andere filosofen en wetenschappers uit die periode – zoals die van Augustinus en Malebranche bijvoorbeeld – hebben de vorm van doctrines en ideologieën aangenomen. Op grond van deze toen moeilijk weerlegbare leer werd het dier verder buiten beschouwing gelaten in de filosofie en werd de mensheid in tegenstelling tot het dier geconstrueerd.

In de huidige maatschappelijke context is dat traditionele mensbeeld op losse schroeven komen te staan. Het menselijke subject maakt een existentiële identiteitscrisis mee. Tristan Garcia stelt in zijn boek *Nous, animaux et humains. Actualité de Jeremy Bentham* (2011) vast: 'de scheiding tussen *wij* en *zij*, op basis waarvan we de zekerheid van onze identiteit hadden opgebouwd, is aan het afbrokkelen'[3]. Zo vervolgt Garcia: 'Er is een breuk die de onoverbrugbare lijn heeft doorbroken, de muur die het oude *wij* scheidt – waarbinnen kleine, nationale citadellen, het ondermenselijke *wij*, zich konden vermenigvuldigen – van het oude *zij*, dat van de beesten' (2011, p. 9)[4]. De "muur" tussen *wij* (de mensheid) en *zij* (de dieren) vormt in velerlei opzicht de aanleiding tot andere opposities, zoals die tussen man en vrouw, kind en volwassene, mensen uit verschillende sociale en culturele groepen, enzovoort. Cary Wolfe heeft eveneens aangetoond dat de omvattende kloof tussen mens en dier en de bevoordeelde positie van de mens ten opzichte van andere diersoorten, ook wel speciësisme genoemd, historisch nauw verbonden is met racisme en andere vormen van sociale discriminatie tussen mensen onderling (Wolfe, 2003, p. 43). Ook om die reden dient de dierenproblematiek in het menselijke culturele bedrijf ernstig genomen en bestudeerd te worden.

Sinds een paar decennia is die conventionele mens-dierdichotomie aan herbeschouwing toe. Zoals Derrida zegt: 'Sinds toen, sinds zo lang al, dus, sinds zolange tijd en voor wat nog komen gaat, zouden we op weg zijn om ons over te geven aan de belofte van dit zelfmedelijdende dier [de mens als dier, BF]' (2006, p. 3)[5]. Het gaat hier, zoals Derrida het formuleert, eigenlijk niet alleen om de oude strijd tussen ons en zij (de dieren) maar ook om die tussen ons en ons:

---

2 'Et comme tous ne semblaient pas capables de voir que la raison était du côté de Descartes, il fallait montrer aux lecteurs non compétents qu'à sa thèse on ne pouvait pas plus opposer un passage de la Bible qu'un texte de saint Augustin'.

3 'la séparation entre *nous* et *eux* à l'épreuve de laquelle nous avions édifié la certitude de notre identité se défait'.

4 'Il y a une brèche qui a entamé la ligne infranchissable, le mur séparant l'ancien *nous* – à l'intérieur duquel pouvaient se multiplier les petites citadelles, nationales, les *nous* infra-humains – du vieil *eux*, celui des bêtes'.

5 '[d]epuis le temps, depuis si longtemps, donc, depuis tout ce temps et pour ce qui reste à venir, nous serions en passe de nous rendre à la promesse de cet animal en mal de lui-même'.

> [E]en ongelijke strijd, [...] een voortdurende oorlog waarvan de ongelijkheid op een dag omgekeerd zou kunnen worden, tussen aan de ene kant degenen die niet alleen het leven van dieren schenden maar zelfs dit gevoel van medelijden en aan de andere kant degenen die zich beroepen op de onweerlegbare getuigenis van dit medelijden. Dit is een oorlog om medelijden. Deze oorlog is tijdloos [...] maar [...] hij gaat door een kritieke fase. Wij maken hem door en hij gaat door ons heen. Nadenken over deze oorlog waarin we ons bevinden is niet alleen een plicht, een verantwoordelijkheid, een verplichting, het is ook een noodzaak, een dwang waaraan, willens-nillens, direct of indirect, niemand zich kan onttrekken. (Derrida, 2006, p. 50)[6]

Filosofen die kritisch staan ten opzichte van de heersende dichotomie tussen mens en dier zoals Derrida reflecteren over hoe de mens zich ten opzichte van zijn eigen dier-zijn en de omringende wereld moet herdefiniëren door de kloof te overbruggen die hem van het dier en de natuur scheidt.

Deze niet-antropocentrische denkwijze sluit veeleer aan bij het denken van Jeremy Bentham (1748-1832). Deze Engelse filosoof heeft het concept van de dierenrechten bedacht in Engeland. Volgens Bentham is de vraag – in tegenstelling tot die van Descartes en van zijn vakgenoten een eeuw vroeger – niet of dieren kunnen redeneren of denken maar in de eerste plaats: '*Can they suffer?*'. Bij deze premisse sluit zich een generatie denkers aan die het dier in hun beschouwingen een plaats geven zoals, behalve Derrida, Gilles Deleuze (1925-1995) en Giorgio Agamben (1942-). Zij zetten zich evenzeer af tegen al te antropocentrische discoursen en denkwijzen over het dier in de westerse filosofie om vervolgens andere denkpistes en -systemen met betrekking tot het dier te verkennen. Ze redeneren veeleer vanuit een continuïteit tussen mens en dier en willen 'deze berekende verwaarlozing' ('cet oubli calculé') , om het met Derrida te zeggen (2006, p. 28), van het dier in de filosofie rechtzetten.

[6] '[U]ne lutte inégale, [...] une guerre en cours et dont l'inégalité pourrait un jour s'inverser, entre, d'une part, ceux qui violent non seulement la vie animale mais jusqu'à ce sentiment de compassion et, d'autre part, ceux qui en appellent au témoignage irrécusable de cette pitié. C'est une guerre au sujet de la pitié. Cette guerre n'a pas d'âge [...] mais [...] elle traverse une phase critique. Nous la traversons et nous sommes traversés par elle. Penser cette guerre dans laquelle nous sommes, ce n'est pas seulement un devoir, une responsabilité, une obligation, c'est aussi une nécessité, une contrainte à laquelle, bon gré ou mal gré, directement ou indirectement, nul ne saurait se soustraire'.

Deze vaak als 'posthumanistische' aangeduide denkpatronen in de filosofie (zie Wolfe, 2009) gaan eigenlijk gepaard met de opkomst van een literaire en artistieke productie waarin het dier een kritische rol speelt en een scharnierfunctie vervult. In veel twintigste-eeuwse artistieke werken wordt eraan herinnerd dat de manier waarop dieren behandeld worden, in verband kan worden gebracht met sommige van de meest schadelijke en onrechtvaardige sociale en politieke problemen zoals slavernij, antisemitisme, de uitbuiting van het proletariaat, seksisme, homofobie en milieudegradatie (zie o.m. Kalof & Fitzgerald, 2007, p. xiv). Deze verbanden en analogieën, die in bepaalde literaire of artistieke uitingen tot onderwerp worden gemaakt, ontstaan als reactie op de zojuist beschreven overheersende denkwijze van een breuk tussen mens en dier. De mishandeling en uitsluiting van niet-menselijke levensvormen wordt dan vergeleken met de behandeling en het onrecht dat op basis van discriminerende redenen bepaalde mensengroepen wordt aangedaan. Ook De Fontenay wijst op deze tendens in de literatuur van de twintigste eeuw:

> In de twintigste eeuw begint een bepaalde literatuur nieuwe filosofische stromingen te versterken om ons eraan te herinneren dat de manier waarop we naar dieren kijken niet losstaat van de manier waarop sommigen van ons behandeld worden, zij die ontmenselijkt worden door racisme, zij die door een handicap, ziekte, ouderdom of mentale problemen niet voldoen aan het dominante ideaal van zelfbewustzijn. (De Fontenay, 1998)[7]

Veel twintigste-eeuwse kunst en literatuur houden zich eigenlijk bezig met de dierenkwestie en mens-dierconflicten in een breed spectrum van genres en media, legt ook Ursula Heise uit. Stripverhalen bijvoorbeeld waarin conventioneel gezien vaak mensen vermomd als dieren voorkomen, vertalen zich de laatste decennia in stripboeken met ernstige thema's, complexe plots en personages:

> Some of them have addressed relations between different species in sophisticated ways, as Alan Moore's reinvention of *the Swamp Thing comic* (1984), Grant Morrison's reconceptualization of *Animal Man* (1988-1990),

[7] 'Au XXe siècle, une certaine littérature vient renforcer de nouveaux courants philosophiques pour rappeler que la manière dont nous regardons les bêtes n'est pas sans rapport avec la façon dont sont traités quelques-uns d'entre nous, ceux que l'on déshumanise par le racisme, ceux qui, du fait de l'infirmité, de la maladie, de la vieillesse, du trouble mental, ne sont pas conformes à l'idéal dominant de la conscience de soi'.

> and the ongoing Saga series by Brian K. Vaughan and Fiona Staples (2012-) demonstrate. (Heise, 2020, p. 283)

Op dezelfde manier behandelen kortverhalen en romans in de twintigste eeuw vragen met betrekking tot intersoortelijke relaties, 'from the critiques of domestication and captivity in works by Franz Kafka and Jack London to novels such as Bernard Werber's trilogy *Les fourmis, Le jour des fourmis,* and *La révolution des fourmis* (1991, 1992, 1996)', aldus Heise (2020, p. 283). Ook John M. Coetzee (1940) en Jonathan Safran Foer (1977) kunnen tegen deze achtergrond gesitueerd worden. Deze hedendaagse auteurs nemen in hun teksten in toenemende mate afstand van de traditioneel antropocentrische visie op het dier. Bij deze schrijvers komen reflecties over een herbeschouwing van de positie van de mens ten overstaan van het dier in de wereld veelvuldig ter sprake. Ze beschouwen het dier niet meer uitsluitend als motief en spiegel voor de mens (waartegenover hij zijn eigen identiteit construeert), maar ook als een volwaardig ethisch-filosofische topos in hun werk. Het dier fungeert ook in Mutsaers' literair en beeldend werk op een vergelijkbare manier.

2.2. Het dier in het licht van de *Cultural and Literary Animal Studies*

Verschillende CLAS-studies over het belang en de plaats van het dier in literatuur en kunst zullen in het kader van dit onderzoek over Mutsaers' creatief werk aan bod komen. De *Animal* of *Human-Animal Studies*, meer bepaald de *Cultural and Literary Animal Studies* (CLAS) hebben vooral vanaf de jaren negentig veld gewonnen in het Engelstalige en Duitse taalgebied. In beide taalgebieden hebben de *Animal Studies* zich als een volwaardig academisch vakgebied geprofileerd [26]. Sinds de zogenaamde *animal turn* (zie Ritvo, 2007; Weil, 2010; Borgards, 2016, p. 225 en Borgards, 2015, p. 155) in *Literary Criticism* en in andere disciplines duiken er tal van wetenschappelijke artikelen op die als doel hebben 'to revise and re-conceptualize the scholarship built around th[e] oppositional framework' mens en dier, subject en object, cultuur en natuur, zoals Roland Borgards verklaart (2015, p. 155). Dierenstudies komen historisch gezien voort uit posthumanistische denkwijzen als die van Derrida en ook uit 'animal liberation movements' geïnitieerd door Peter Singer medio jaren zeventig, legt Ursula Heise uit:

> Human-animal studies, elaborated by Peter Singer, Tom Regan, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Donna Haraway, and Cary Wolfe, has focused on the philosophical underpinnings and political consequences of historically varying distinctions between human and animal. (Heise, 2020, p. 280)

Deze verkenningen van de culturele, filosofische en politieke dimensie van het dier en het concept 'species' in verschillende contexten en gemeenschappen berusten op referentiewerken die exemplarisch naar twee velden verwijzen, met name politieke zoölogie en biopolitiek enerzijds en zoölogische esthetiek en diertheoretische 'Poetologie' (poëtica) anderzijds (vgl. Borgards et al., 2015, pp. 15-16). Vanuit een politiektheoretische hoek zijn vooral de 'Actor Network Theory' (ANT) van de antropoloog en socioloog Bruno Latour en de theorie over 'Companion Species' van *multispecies* feministe Donna Haraway toonaangevend (vgl. Latour, 2005; Haraway, 2008). Deze twee laatste theoretische werken maken deel uit van wat 'the New Materialism'-paradigma in *Cultural Studies* wordt genoemd. De dierenstudies worden de laatste jaren nog aangevuld met twee andere onderzoeksparadigma's die verwijzen naar 'multispecies futures' (Heise, 2020). Zo verklaart Heise:

> Anthropologists and philosophers such as Vinciane Despret, Eben Kirksey, Stefan Helmreich, Roberto Marchesini, and Anna Tsing have developed approaches variously called multispecies ethnography, etho-ethnology, or zooanthropology, which analyze what we normally understand as human societies and cultures as, in reality, assemblages of many species, ranging from the microbes inhabiting our gastro- intestinal tracts and disease-carrying viruses to food plants and animals, pets, and those plants and animals that figure in ritual and religious practices. (Heise, 2020, p. 282)

Deze *multispecies*-paradigma's betreffen niet enkel dieren maar ook andere niet-menselijke soorten als micro-organismen en planten en beogen in dat verband een breder ecologische benadering. Ook al sluit mijn problematiek aan bij een dergelijk 'multispecies' en 'environmental' perspectief focus ik in mijn studie over het dier in Mutsaers' werk in de eerste plaats op de mens-dierrelatie, individuele dieren en hun cultureel-politieke evenals literaire betekenissen.

Mijn eigen benadering gaat dus voornamelijk uit van culturele dierenstudies [27]. Met de *Cultural and Literary Animal Studies* heeft eigenlijk de focus van de literatuur- en kunstwetenschap inzake dierenproblematiek zich verplaatst. De manier waarop literatuur- en kunstwetenschappers het dierenaspect in teksten

en kunstwerken behandelden, beperkte zich kort geleden nog hoofdzakelijk tot motievenstudies. Ze keken naar het dier als literair en esthetisch motief of troop, en onderzochten de functie en de rol van het dier binnen een bepaald genre, een literaire traditie of het werk van één of meerdere auteurs. Binnen het kritische en interdisciplinaire denkkader van de CLAS verschuiven nu de motiefhistorische onderzoeksperspectieven naar het dier zelf. Er komen vooral nieuwe ethologische, zoölogische en filosofische inzichten over het dier bij kijken. De dierenfiguur wordt er als complex verschijnsel in ethisch-cultuurtheoretische contexten ingebed, waarin het onderscheid tussen mens en dier geproblematiseerd wordt.

Op grond van deze methodologische beginselen worden dieren in literatuur onder meer gelezen als niet-antropomorfe wezens met een zelfstandig handelingsvermogen (*agency*). Nieuw wetenschappelijk onderzoek over cognitieve vaardigheden van dieren wordt in de CLAS overigens vaak gebruikt om te laten zien dat het dier niet meer als object maar eerder als subject met een eigenwaarde behandeld zou moeten worden. Het dier als sociale partner bijvoorbeeld (zoals in de dierentherapie) veranderde 'sowohl das Tierbild, die Sensibilität für die Bedürfnisse der Tiere sowie auch das Bewusstsein für die Verantwortung des Menschen gegenüber dem Tier', stellen Grimm en Otterstedt vast (2012, p. 7). Literaire dieren worden in dat verband niet meer gezien als 'some nicety or some metaphorical convenience in poetry [or literature, BF]; rather, poetic [or literary, BF] intelligence is "bound to animals" profoundly, and necessarily so', zoals Aaron M. Moe vaststelt in zijn onderzoek naar *zoopoetics* in de Europees-Amerikaanse poëzietraditie (2014, p. 28). Er wordt dan ook niet enkel uitgegaan van de manier waarop het dier in de kunst gerepresenteerd wordt, ook de dieren zelf vormen een belangrijke inzet en een belangrijk motief voor de artistieke praktijk en het produceren van cultuuruitingen.

Een toonaangevende studie die al vroeg afstand nam van louter motiefgerichte inzichten over het dier in literatuur en die voor mijn onderzoek sterk inspirerend was, is die van Margot Norris. In *Beasts of the modern imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst & Lawrence* (1985) plaatst Norris de moderne schrijvers Franz Kafka (1883-1924), Paul Ernst (1899-1985) and D.H. Lawrence (1885-1930) in een 'biocentrische' traditie. Deze bio-georiënteerde tendens in literatuur definieert ze onder andere op basis van de biologische en filosofische inzichten van respectievelijk Charles Darwin (1809-1882) en Friedrich Nietzsche (1844-1900). Norris leidt de term *biocentrism* in filosofie en kunst in en verwijst hiermee naar een beweging met twee 'related consequences: a subversive interrogation of the anthropocentric premises of Western philosophy and art, and the invention of

artistic and philosophical strategies that would allow the animal, the unconscious, the instincts, the body, to speak again in their work' (1985, p. 5).

Andere belangwekkende studies over de mens-dierrelatie in de kunst, die berusten op vergelijkbare premissen, zijn die van Steve Baker. Baker analyseert in populaire en vooral beeldende kunst mens-dier 'representational strategies' (1993). Naast Bakers inzichten over artistieke strategieën kan het onderzoek van Kari Weil genoemd worden. Bij deze literatuurwetenschapster staat de wisselwerking tussen filosofische premissen over de humanistische opvatting van de mens (bij Nietzsche, Heidegger, Derrida, Deleuze, Agamben, Cixous en Hearne) en literair-esthetische motieven centraal. Weil onderzoekt mens-dierconfiguraties in visuele kunstvormen (bij o.m. Bill Viola, Frank Noelker en Sam Taylor-Wood), maar brengt deze figuratieve aspecten tevens in verband met het werk van moderne en hedendaagse schrijvers (Kafka, Woolf, Mann en Coetzee) (2012). Voorts vormt nog Susan McHugh's onderzoek over *cross-species*relaties een belangrijke aanzet tot mijn onderzoek. McHugh richt zich veeleer op narratieve structuren die zowel in visuele als in literaire kunst "samenzijnscomplexen" tussen mensen en dieren uitbeelden (2011). Opvallend aan deze verschillende Anglo-Amerikaanse studies is dat ze interdisciplinair en intermediaal te werk gaan. Zo behandelen ze beeld- en tekstmateriaal op gelijke voet.

De bouwstenen die ik in de tot dusver genoemde studies vond voor mijn onderzoek werden aangevuld met methodologische inzichten uit de Duitstalige *Cultural and Literary Animal Studies*. Borgards en zijn CLAS-werkgroep duiden en situeren politieke dierenconfiguraties programmatisch volgens de context ('Kontext'), de historische periode ('Historischer Ort') en de interpretatie of 'gepoëtiseerde' vorm ('Interpretation/Poetisierung') waarin literaire dieren voorkomen (Borgards in Ferrari & Petrus, 2015, pp. 227-228) [28]. Vergelijkbaar in opzet is ook het onderzoek over de 'multidimensionale Disposition des Animalischen und Humanen [in Literatur, Philosophie und Kultur] um 2000' van Julia Bodenburg (2012, p. 29, p. 45). Deze literatuurwetenschapster analyseert onder meer hoe hedendaagse auteurs zoals Michel Houellebecq, Marcel Beyer en John M. Coetzee in hun werk 'naturwissenschaftliche und philosophische Diskurse' verwerken (2012, p. 14). Deze laatstgenoemde studies gaan op een nauwgezette manier om met verschillende literaire genres en tradities om de inbedding van het dier in de literatuur zowel vanuit een historisch, contextueel als creatief-poëticaal perspectief te bestuderen.

Bij mijn onderzoek betrek ik ten slotte nog twee belangwekkende studies uit de CLAS waarin in het bijzonder aandacht wordt besteed aan het belang van het dier en de dierenwereld voor de creatieve praktijk. In zijn recentste bijdrage

Artist/Animal (2012) verkent de reeds genoemde Steve Baker kunstenaar-dierverhoudingen in uiteenlopende hedendaagse kunstwerken en -vormen. Hij maakt hiervoor gebruik van filosofische inzichten (vooral de deleuziaanse 'dierwording' (*animal becoming*)) en gaat in op interviews met kunstenaars wiens werk hij bestudeert. Op die manier worden de positionering (esthetisch, politiek-maatschappelijk, filosofisch) en het ethos van de kunstenaar betrokken bij de analyse van de rol van het dier in het artistieke proces. Ook Moe buigt zich in zijn studie *Zoopoetics. Animals and the Making of Poetry* (2014) over het scheppen van kunst, meer bepaald poëzie, vanuit het dierparadigma. *Zoopoetics* definieert Moe als 'the process of discovering innovative breakthroughs in form through an attentiveness to another species' bodily poiesis' (als 'making') (2014, p. 10). Deze omschrijving van de term *zoopoetics* in het Engels vormt een belangrijke aanzet voor mijn eigen zoöpoëticale studie maar kan in meerdere opzichten slechts gedeeltelijk de vraag naar het dier bij Mutsaers beantwoorden. De inzet van het dierenperspectief in Mutsaers' werk betreft meer dan disruptieve en deregulerende aspecten van haar schriftuur. Interessant is vooral de manier waarop Moe een 'attentiveness to animals' of een vorm van 'engagement with animals' in verband brengt met het creatieve proces van de dichter of de kunstenaar. Zo stelt hij dat '[w]hen, in many cases, a poet discovers new gestures through his or her engagement with animals, the process of poiesis becomes a multi-species event' (2014, p. 8): 'an attentiveness to conspecifics *can be* the catalyst for breakthroughs in form; however, when one attends to the bodily poiesis of a different species, the breakthroughs are often that much more bewildering' (pp. 10-11). In het licht hiervan zou men kunnen stellen dat Mutsaers door haar belangstelling voor het dier – zowel in haar werk als in haar leven – via haar schrijven en kunst nieuwe uitdrukkingsvormen uitvindt waarvan het uitgangspunt en de uitkomst een verbijsterende dierlijke ervaring zijn.

In de Nederlandstalige literatuurwetenschap werd behalve in een themanummer van *De moderne tijd* over mens en dier uit 2018 [29] en in een artikel 'Dieren lezen in hedendaags proza voor jong en oud. Antropomorfisme versus anthropodenial' (2022) van Wendela de Raat en Sven Vitse [30] de dierenproblematiek tot dusver nog niet vanuit een CLAS-perspectief onderzocht. Toch kan het recente boek *Animals in Dutch Travel Writing, 1800-Present* (2023) hier ook aangehaald worden. In deze bundel gaan de auteurs in op de functies van dieren in Nederlandse (koloniale) reisverhalen. Ze verwijzen daarbij naar enkele inzichten uit de dierenstudies en verduidelijken ook de link met postkoloniale studies. Samen met de twee eerdergenoemde bijdragen wijst deze publicatie in elk geval op een verhoogde belangstelling voor dieren in literatuur binnen de neerlandistiek. In dat verband kan ook de studie van Wiel Kusters over Anton Koolhaas' bekende

dierenverhalen hier nog even vermeld worden. In *Koolhaas' dieren: over de biologie van een schrijver* (2008) laat Kusters zien hoe de Nederlandse schrijver door een sterk inlevingsvermogen en gevoel voor hun anderszijn de dieren een denkwereld toeschrijft. Ook Kusters betrekt bij zijn literatuurwetenschappelijke analyse van Koolhaas' '"beelden" van dierlijk leven' biologische, ethologische en filosofische perspectieven (2008, p. 7). Het 'ondeelbare' aspect van het leven en de 'vitalistische dimensie' die uit het werk van Koolhaas spreken, vertonen gelijkenissen met het werk van Mutsaers [31].

Uit deze verschillende studies, die zich in een CLAS-paradigma laten onderbrengen, komen naargelang het gekozen corpus verschillende onderzoeksparadima's naar voren om naar het dier te kijken in literatuur en kunst. Enerzijds wordt het discours over het dier in teksten op ethisch, maatschappelijk en politiek vlak behandeld. Anderzijds wordt er gefocust op het dier-esthetische en dynamische, en gaat men op zoek naar sporen van dieren (of van een zogenaamde dierlijke aanwezigheid) in de tekst. Een andere benadering richt zich veeleer op de wisselwerking tussen dier en kunst en betrekt hierbij ook auteurspoëticale aspecten en het ethos van de kunstenaar. In het corpus dat ik bestudeer, met name Mutsaers' beeldend en verhalend werk, vinden we ook invloeden van verschillende dierenmotieven en -opvattingen uit de kunstwereld terug. Bovendien sluit Mutsaers' kritiek op traditionele dierenvoorstellingen in kunst en literatuur (zowel in haar essays als daarbuiten) in velerlei opzicht aan bij inzichten van onderzoekers uit de dierenstudies en van auteurs die nadenken over andere manieren om mens-dierfiguren en -relaties in kunst te verbeelden. Op basis van Mutsaers' kunstpraktijk worden hier bruggen geslagen tussen verschillende dierconcepten en discoursanalytische, poëticale en esthetische benaderingen die in de eerdergenoemde studies naar voren worden gebracht. Deze centrale terminologische en conceptuele aspecten uit de filosofie en de *Cultural and Literary Animal Studies* gebruik ik als basis voor de opbouw van mijn diergeoriënteerde benadering van Mutsaers' werk.

3. Zoöpoëtica en -politiek in Mutsaers' werk: metamorfosen, hybriden, mens-dierrelaties

Op grond van de dierfilosofische beschouwingen en de conceptuele inzichten uit de *Cultural and Literary Animal Studies* kan ik verschillende strategieën onderscheiden waarmee het dier gestalte krijgt in kunst en literatuur en die mij bruikbaar lijken om het werk van Mutsaers te onderzoeken. In Mutsaers' werk wordt het dier in eerste instantie aanwezig, hoorbaar c.q. leesbaar, en zichtbaar gemaakt, en wordt er op die manier bijzondere aandacht voor het dier gevraagd. Dit heeft te maken met verschillende figuratieve, talige en cognitief-narratologische strategieën die het dier op de voorgrond plaatsen en die zowel esthetische als ethisch-politieke uitwerkingen hebben. Daarom stel ik in dit hoofdstuk een zoöpoëticale en -politieke benadering voor, bedoeld om Mutsaers' werk vervolgens diepgaand te kunnen analyseren. Het woord poëtica wordt hier in de betekenis van zowel *poiesis* (Gr. poiein, creatie) als literatuuropvattingen en beschouwende aspecten over kunst en literatuur gebruikt (zie noot 14).

De manier waarop Mutsaers in haar werk gestalte geeft aan het dier, zal hierna worden behandeld in functie van de overstap die de kunstenares medio jaren tachtig maakte van de beeldende kunst naar de literatuur. In Mutsaers' werk gelden naargelang het medium allicht andere wetten wat de representatie betreft die op een andere invulling van het dier aansturen. De hypothese luidt dat het dier, door die semiotische overgang, naast een blijvende figuratief-esthetische uitwerking een nog groter ethisch-kritisch draagvlak krijgt in haar literair werk. Toch zal ik laten zien dat er na de productieve iconografische periode van Mutsaers' loopbaan ook sprake kan zijn van een wisselwerking tussen tekst en beeld in haar schriftuur en fictie. Beeld maakt namelijk ook intrinsiek deel uit van haar literair werk.

3.1. Figuratieve mens-dierbelichamingen en -verstrengelingen

In dit gedeelte bestudeer ik de mogelijkheden tot figuratieve representatie van mens en dier in kunst en literatuur. 'Figuratief' betekent 'met herkenbare beelden werkend of daaruit bestaand', aldus het *Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal* (2023). Figuratieve kunst zoals in de moderne stijlrichting 'Neue Figuration' (Nieuwe figuratie), wordt gekenmerkt door 'eine Suche nach Gegenständlichkeit' en naar een 'wirklichkeitsbezogene Darstellung' (Hartmann, 1996), namelijk naar een concrete en op de werkelijkheid betrokkene weergave van de objecten die gerepresenteerd worden. De uitbeeldingen van mens en dier hebben bij Mutsaers in eerste instantie betrekking op het lichaam en het zicht, maar kunnen aanleiding geven tot dynamische mens-dierrepresentaties die niet beperkt blijven tot het uitwendige niveau. Ten eerste bespreek ik de creatief-figuratieve processen van metamorfose en hybriditeit waarmee vooral naar de lichamelijke dimensie van het dier in de teksten van Mutsaers wordt gekeken. Bij een metamorfose gaat het, zoals Harvey L. Hix aangeeft, om 'a substitution of one form for another' (2012, p. 273). We hebben te maken met een gebeurtenis waarbij een transformatie in een ander wezen (dat hij/zij zelf niet is) plaatsvindt. Hix geeft het voorbeeld van Proteus die in een tijger verandert. Zijn uiterlijke vorm is veranderd, maar niet zijn innerlijke menselijke identiteit (ibid.). Dit geldt evenzeer voor Kafka's menselijke figuur Gregor Samsa die op een dag in een kever is gemetamorfoseerd. In deze voorbeelden wordt als het ware een antropomorfe vorm (menselijke vorm) vervangen door een zoömorfe vorm (dierenvorm).

Bij een hybride figuur gaat het, zoals Hix aangeeft, om 'a combination of one form with another': 'two forms join to create a form that is neither the one nor the other; so three forms are involved or implied' (2012, p. 273). Hix geeft hier als voorbeeld 'the [goddelijke] hybrid Pan' dat 'merges human with goat'. Hybriditeit is 'an ongoing, continuous condition', licht Hix verder toe (p. 274): 'I may have been born a cyborg or may have made myself into one later (or been made into one by others), but I didn't metamorphose into one' (ibid.). Bij hybriditeit hebben we eigenlijk te maken met een samensmelting van twee wezens als resultaat van een proces dat zich voortzet (zie Hix, 2012, p. 274, tabel 1).

De concepten metamorfose respectievelijk hybriditeit kunnen gerelateerd worden aan de 'representational strategies' van *theriomorphism* en *therianthropism* die Baker in *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation* (2001) analyseert. Baker maakt een onderscheid tussen deze twee termen die hij als nuttige figuratieve strategieën beschouwt om de verbeelding van het dier in de westerse

populaire kunst te analyseren en de 'animal's "reality"' te benaderen. Want, zo schrijft hij, 'representations have a bearing on shaping that 'reality', and [...] the "reality" can be adressed only through the representations' (2001, p. xvii). Baker ziet '[t]herianthropism' in 'images [...] combining the form of a beast with that of a man' (p. 108). *Therianthropism* sluit in dit opzicht nauw aan bij wat Laurence Simmons en Philip Armstrong in *Knowing Animals* (2007) 'Humanimal' noemen. Onder die term vallen in de context van hun studie 'the positive of zoomorphic borrowings from animals that have helped constitute human nature' (2007, p. 15). Omdat in bestiaria dierlijke aspecten gebruikt worden om naar menselijke eigenschappen te verwijzen, legt in het samengestelde begrip 'humanimal' het voorvoegsel 'hum-' de nadruk op de manier waarop het dier bepaald wordt vanuit de mens en het menselijke. Het begrip *therianthropism* sluit daarentegen beter aan bij een denken waarin onze relatie tot het dier wordt geproblematiseerd. Baker geeft het voorbeeld van een poster van de *World Society for the Protection of Animals* dat een mensenhoofd voorstelt 'rendered therianthropic by the large metal ring through [its] nose' (p. 228). Hier wordt namelijk de metalen ring – die bijvoorbeeld door boeren bij runderen wordt aangebracht om ze beter te kunnen controleren – gebruikt om de omgang van de mens met het dier in een kritisch daglicht te stellen. Het subversieve karakter van dit theriantropische beeld en het propagandistische gebruik ervan getuigen van een activistische politiek tegen de mishandeling van dieren. Baker is echter niet primair in ideologie geïnteresseerd, maar in de verhoudingen tussen *animal representation*, cultureel-historische beeldvorming en sociale interactie.

Een theriomorfisch beeld definieert Baker daarentegen als 'one in which someone or something (in the words of the OED [Oxford English Dictionary] definition) was presented as "having the form of a beast"' (p. 111). Dat is bijvoorbeeld het geval bij een stereotypisch beeld waarin een vijandige mensengroep in de vorm van een aap wordt geportretteerd (ibid.), wat naar een raciaal uitsluitingsmechanisme kan verwijzen. Zowel theriantropisme als theriomorfisme hebben betrekking op een constructieproces dat aan de mens dierlijke eigenschappen toeschrijft of de mens als dier uitbeeldt [32]. Met die twee termen wil Baker afstand nemen van 'the overused and frequently misused notion of anthropomorphism' [33]. Wat daarentegen met theriantropisme en theriomorfisme bespreekbaar wordt, meent hij, 'is the casting of humans into animal form, and not the reverse' (p. 108).

Vermeldenswaard is dat Kari Weil echter niet de term *theriomorphism* tegenover *anthropomorphism* plaatst maar wel die van *zoomorphism*, waarmee ze de nadruk op het dier legt. Die term gebruikt Helen Tiffin ook in plaats van *theriomorphism* in haar bijdrage voor *Knowing Animals* (Simmons & Armstrong, 2007, p.

257). Opvallend genoeg wordt in de *Animal Studies* doorgaans geen duidelijk onderscheid gemaakt tussen zoömorfisme en theriomorfisme. Toch hebben de prefixen 'zoö-' en 'therio-' verschillende betekenissen. Het voorvoegsel 'therio-', afkomstig uit het Grieks *thèrion*, betekent 'wild dier' terwijl 'zoö-', dat ontleend is aan het Griekse zōion, 'levend wezen, dier' betekent (*Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, 2023). In deze studie gebruik ik het concept 'zoömorf/-isch', dat mens en dier (in een holistisch perspectief) verenigt, in plaats van de specifiekere en restrictievere term 'theriomorf/-isch'. 'Therio-' impliceert immers een antropologische subcategorisering van het dier, met name '"wild" animals (edible or inedible depending on their species)' tegenover 'pets (inedible); "farm" animals (edible)'. Bovendien variëren dergelijke 'categorizations not only [...] radically from human society to society': ze zijn ook 'variable even within single human groups', zoals Tiffin onderstreept (2007, p. 257). Dergelijke culturele grenzen worden juist kritisch bevraagd in Mutsaers' creatief werk. Verschillende dieren (hond, kat, muis, vogel, kever, vis enz.) en zelfs objecten alsook natuurelementen krijgen er aandacht, niet per se in functie van de conventionele categorieën waarin ze gerangschikt kunnen worden maar eerder vanuit een gevoelslogica. Naar analogie met Bakers definities van het concept theriomorfisme wordt een zoömorf/-isch beeld bijgevolg begrepen als een belichaming waarbij iets of iemand in de vorm van een dier wordt gepresenteerd en waarbij rekening wordt gehouden met zijn verscheidenheid, andersheid en milieu.

Deze zoömorfische benadering vloeit bovendien voort uit de bovengenoemde kritiek van Mutsaers op de populaire antropomorfe dierengestalten van Walt Disney. Zoals we gezien hebben, pleit de Nederlandse auteur voor een meer realistische en ethologische weergave van dieren in literatuur. In dit verband kunnen we de dierenportretten van de Amerikaanse fotograaf Frank Noelker aanhalen, die Kari Weil heeft geanalyseerd. Noelkers reeks 'Chimp Portraits 2002-2006' toont 'close-up headshots of chimpanzees who have been retired from lives as research subjects, entertainers, and pets', schrijft Weil (2012, p. 45). Volgens Weil laten deze beelden de toeschouwer toe zichzelf te zien en te herkennen in een andere diersoort 'so like us'. De antropomorfe dimensie van de portretten komt door de focus op de ogen – 'the heavy, soulful, and individualized gazes [...]. They look intently, and they look at us, turning their thoughtful, critical, [...] gaze upon us' (p. 45) – waardoor de mens zichzelf kan zien en herkennen. Deze focus op de ogen staat in schril contrast met de 'monsterlijk grote ogen' uit de Disney-strips die volgens Mutsaers enkel op die manier afgebeeld worden om een praktisch materiële en kapitalistische reden: '[n]iet om beter te kunnen zien maar omdat er anders geen dollartekens in konden verschijnen!' (1999, p. 174) [34]. Het cruciale

aspect van de 'act of looking' in Noelkers werk verwijst daarentegen naar wat door projectie gezien kan worden, maar ook, zoals Weil stelt, naar 'what is not seen—to what is unseen or imagined' (2012, p. 47). Het gebruik van deze visuele strategie, die volgens Weil iets van het dier laat zien waarvan de mens geen besef heeft (of waarvoor hij blind is), impliceert 'a risk of anthropomorphism for the sake of the animal war in which anthropomorphism may have a valuable role to play'. Deze chimpansee-portretten 'do not simply elicit a response of sameness: "Look how like us they are"', maar verplichten de toeschouwer, zoals Weil krachtig stelt, om zich af te vragen: '"What do they see when they look at us?" "What must they think of us?"' (p. 49). De antropomorfe projectie van overeenkomsten tussen mens en dier – in het bijzonder door de ogen, is bedoeld om het dier te benaderen, of zoals Weil zegt: '[to] open ourselves to touch and to be touched by others as fellow subjects and [to] imagine their pain, pleasure and need in anthropomorphic terms, but stop short of believing that we can know their experience' (2012, p. xx). De menselijke blik van de chimpansees in Noelkers foto's '[turns] back upon us to make us question how well we know who or what is human' (2012, p. xx). In het beeldende en essayistische werk van Mutsaers wordt ook vaak gefocust op de ogen van dieren en mensen zoals in haar zelfportretten met hond of in het essay 'Dos kelbl' dat rond het fotografische beeld van een afgeslacht kalf en zijn dode haast menselijke blik draait. Ook hier wordt via de blik van het kalf, die door de fysieke gelijkenis met menselijke ogen een soort antropomorfe weerspiegeling suggereert, in twijfel getrokken wat of wie de mens is. Weil noemt dit in verband met Noelkers portretten 'strategic or critical anthropomorphism'. Kritisch antropomorfisme begint eigenlijk volgens Weil met de toegeving dat 'the irreducible difference that animals may represent for us is one that is also within us and within the term human' (2012, p. xx). Zo keert ze de vraag van het dier als mens ook om: 'Which human are we alledgedly projecting onto animals? When is anthropomorphism another form of zoomorphism?' (Weil, 2012, p. 20). Voor de analyse van Mutsaers' kunst gebruik ik daarom ook de term antropomorfisme in wisselwerking met zoömorfisme, om te laten zien hoe Mutsaers ook via antropomorfisering de mens en diens menselijkheid kritisch bevraagt.

Deze strategieën van antropomorfisering (het dier wordt mens) naar zoömorfisering (de mens wordt dier) via metamorfosering, hybridisering en theriantropisering geven aanleiding tot verschillende perspectiefveranderingen tussen dier en mens. In die zin ondermijnen ze de klassieke tegenstelling mens/dier [35] (waarop Disney's figuren bijvoorbeeld traditioneel gebaseerd zijn) en gaan ze gepaard met een discours dat de mens niet vooropstelt ten opzichte van het dier. Dergelijke mens-dierverstrengelingen worden vaak belichaamd door personages in

literaire teksten. Deze mens-dierfiguren zijn in Mutsaers' werk niet statisch maar dynamisch. Het zijn deze figuratieve processen die in mijn analyse centraal zullen staan.

De figuratieve component blijft in Mutsaers' schriftuur en verhalen doorwegen maar wordt er gecombineerd met abstractere wendingen zoals metaforen en tegelijk met meer performatieve processen die de nadruk leggen op de dynamische invulling van de mens-dierverstrengeling. In haar romans zien we hoe die menselijke en dierlijke dimensies steeds weer in elkaar overlopen. Zoals reeds gezegd, legt Mutsaers in haar essays uit dat ze het dier niet meer wil uitbeelden of beschrijven, maar schrijven. Hiermee benadrukt ze de noodzakelijke performativiteit van het schrijven met betrekking tot het dier, want op die manier wil ze dat het dier in de taaluiting zelf ontstaat. Een performatieve taalhandeling of taaldaad omschrijft Lars Bernaerts in het licht van Austins *speech-act theory* als volgt: 'performatieven' houden de 'uitvoering (of opvoering) [in] van de handeling die benoemd wordt' (2011, p. 112): '"the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action (1990:5)", zoals wanneer de priester in de huwelijksceremonie zegt: "ik verklaar jullie man en vrouw"' (Bernaerts, 2011, p. 112). Austin maakt in zijn theorie een onderscheid tussen illocutionaire en perlocutionaire *speech acts* of taaldaden. Judith Butler benadrukt in *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (1997) het illocutionaire aspect van performativiteit. Volgens haar kan een illocutionaire taalhandeling losgekoppeld worden van een instrumentalistisch gebruik van woorden om dingen te "doen" of "gedaan" te krijgen:

> Austin, of course, distinguishes between illocutionary and perlocutionary acts of speech, between actions that are performed by virtue of words, and those that are performed as a consequence of words. The distinction is tricky, and not always stable. According to the perlocutionary view, words are instrumental to the accomplishment of actions, but they are not themselves the actions which they help to accomplish. This form of the performative suggests that the words and the things done are in no sense the same. But according to his view of the illocutionary speech act, the name performs *itself*, and in the course of that performing becomes a thing done; the pronouncement is the act of speech at the same time that it is the speaking of an act. Of such an act, one cannot reasonably ask for a "referent" since the effect of the act of speech is not to refer beyond itself, but to perform itself, producing a strange enactment of linguistic immanence. (Butler, 1997, p. 44)

In dit licht bekeken, kunnen we opmerken dat wanneer Mutsaers in haar essay zegt dat ze het dier wil schrijven (‘*Een paard schrijven*, daar ben ik van overtuigd’ (2010, p. 208)), deze taaluiting van een sterk illocutionaire kracht en dus van ‘persoonlijke inzet’ getuigt (zie ook Missinne over performatief taalgebruik, 2013, p. 57). Mutsaers bedoelt dat ze het dier wil opvoeren of performen zodat het iets op zichzelf wordt en dus dier *is* – in de zin van een creatieve constructie die zelf-referentieel is en een eigen authenticiteit behelst. Door haar persoonlijke betrokkenheid bij het dier gaat voor Mutsaers het schrijven van het dier ook gepaard met de dierwording van de schrijver waarbij de schrijver dus dier wordt als gevolg van het schrijven ervan. Het “dier worden” van de schrijver komt dus overeen met wat we het perlocutionaire niveau van deze taalhandeling (het “dier schrijven”) kunnen noemen. De vraag rijst hoe Mutsaers daar in haar fictie en haar schriftuur in slaagt. In een deleuziaans perspectief is het in eerste instantie belangrijk om op te merken dat de ‘dierwording’ hier niet begrepen moet worden in de zin van iets dat ‘dier wordt’, waarbij ‘dier zijn’ het resultaat is van de wording, maar veeleer in de betekenis van een zuivere dierwording, zonder voorafgaand subject of object, zonder ‘een term van waaruit we vertrekken’ (‘un terme dont on part’), noch ‘één waartoe we moeten komen’ (‘un auquel on doit arriver’). ‘Noch worden twee termen verwisseld. [...] Wordingen zijn geen fenomenen van imitatie’, zoals metamorfosen dat kunnen zijn, ‘noch van assimilatie’, zoals hybriden bijvoorbeeld, ‘maar van dubbele vangst, van niet-parallelle evolutie, van huwelijken tussen twee rijken. [...] Er zijn geen binaire machines meer: [...], mens-dier, etc.’ (Deleuze, 1996, p. 8)[8]. Er vindt met andere woorden een simultane deterritorialisatie (*déterritorialisation*) en reterritorialisatie (*reterritorialisation*) van bestaande of gevestigde sferen plaats (zie Deleuze & Guattari, 1980). Er ontstaat een ondefinieerbare schemerzone tussen mens en dier van waaruit kenmerken van zowel het dier als de mens teruggebracht kunnen worden tot het ene of het andere. Zoals we zullen zien, krijgen dergelijke dierwordingsprocessen waarbij wat het dier bepaalt, ook de mens mee bepaalt en andersom, concreet gestalte in Mutsaers’ literair werk.

---

8 ‘Pas non plus deux termes qui s’échangent. [...] Les devenirs ne sont pas des phénomènes d’imitation ni d’assimilation, mais de double capture, d’évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. [...] Il n’y a plus de machines binaires: [...], homme-animal, etc.’.

3.2. Taal en spel tussen mens en dier

Naast de reeds besproken figuratieve dimensie van het dier in literatuur en kunst wordt in deze sectie gefocust op de meer talige dimensie van de dierrepresentatie. In het oeuvre van Mutsaers, maar ook in veel andere hedendaagse literaire werken wordt de animale dynamiek in het bijzonder bepaald door de taal. Met de term "animaal" of "animaliteit" verwijs ik, in tegenstelling tot de in het Nederlands gangbare begrippen "dierlijk" of "dierlijkheid", naar een bredere en abstractere dimensie van het dier-zijn in relatie tot de mens. Dit kan zowel menselijke als dierlijke aspecten betreffen. "Dierlijkheid" ("animality" in het Engels) verwijst naar meer instinctieve dierenaspecten die zich in menselijke eigenschappen vertalen [36]. Op dezelfde manier dat er vanuit de *Animal Studies* in het Engels een onderscheid wordt gemaakt tussen het concept "animality" en "animal" ("dier"), wordt er hier ook uitgegaan van een onderscheid tussen "dierlijkheid" en "dier" alsook tussen "dierlijkheid" en "animaliteit". Met de laatstgenoemde verwijs ik in deze studie dus naar het idee dat zowel mens en dier een gedeelde essentie hebben en met elkaar verbonden zijn. De kritische revisie van de mens-dierverhouding wordt in de literatuur namelijk eerst en vooral zichtbaar gemaakt via de taal. Een deel van het antwoord op het probleem van de talige dimensie van de dierrepresentatie kan aan de hand van Derrida's beschouwingen over de dierenkwestie geformuleerd worden.

In *L'animal que donc je suis* (2006) onderneemt Derrida een 'deconstructie van de filosofische traditie' ('déconstruction de la tradition philosophique' (p. 11)) die zich volgens hem blindgestaard heeft op de mens en het dier is vergeten. Hij begint bij het algemeen aanvaarde begrip dier ('l'animal'). Dit woord is volgens Derrida problematisch omdat het de werkelijkheid van het dier negeert en de veelzijdigheid alsook het veelvoud aan dieren veronachtzaamt. Derrida vervangt daarom in zijn redenering het enkelvoudig zelfstandig naamwoord *animal* door de term *animot*. Het uitgesproken woord *animot* behelst in het enkelvoud ook meteen de meervoudsvorm 'animaux'. Zoals in het voorwoord van Derrida's tekst te lezen staat, herinnert deze term aan 'de extreme diversiteit van dieren die "l'animal" uitwist; "animot" dat, wanneer het geschreven wordt, laat zien dat dit woord, "l'animal", juist alleen maar een "mot" (een woord) is' (2006, p. 11)[9]. In zijn tekst doet Derrida, zoals hij zelf zegt, niets anders dan *animot*-strategieën te gebruiken die zich in zoveel 'alarmsignalen, wake-up calls' ('signaux d'alarme, d'appels au réveil') vertalen. Deze zijn 'bedoeld om te voorkomen dat het onvermijdelijke gebruik van het woord

9 'l'extrême diversité des animaux que "l'animal" efface; "animot" qui, écrit, fait voir que ce mot, "l'animal", n'est précisément qu'un "mot"'.

"animal", in het enkelvoud, ons in een te gewone en te onopgemerkte dogmatische slaap sust' (p. 11)[10]. Derrida gebruikt namelijk doorgaans talige strategieën om de gevestigde taalstructuren in vraag te stellen, wat een politiek gebaar inhoudt. De strategieën waarmee Derrida de alledaagse, dogmatische taal uitdaagt, lijken, zo zegt hij, op die van de jacht, waarbij 'niet kan worden uitgesloten dat hetzelfde levende wezen zowel achtervolger als achtergevolgde is, jager die weet dat hij wordt opgejaagd, verleider en verleidde, vervolger en belaagde, en dat de twee krachten van dezelfde strategie, ja van dezelfde beweging, niet alleen samenkomen in hetzelfde dier, dezelfde "animot", maar op hetzelfde moment' (2006, p. 83)[11]. Derrida gebruikt hier de metafoor van de jacht om duidelijk te maken dat zowel degene die achtervolgd wordt (het dier, de 'animot') als de achtervolger (de mens) posities invullen die eigenlijk verwisselbaar zijn.

Animot-strategieën verbinden eigenlijk in de taalvorm zelf schijnbaar onverenigbare aspecten of opposities zoals abstract en concreet, taal en dier met elkaar. Hierbij gaan het letterlijke en het figuurlijke, het materiële en het metaforische, het dierlijke en het menselijke in elkaar over. Vorm en inhoud, teken (of klank) en betekenis, 'phoné' en 'parole' komen in de taal samen om mens en dier in een complexe, onhiërarchische en dynamische wisselwerking gestalte te geven. Het dier krijgt dan vorm in het grensgebied van de taal zelf, met name in de spanning tussen een ongeschreven creatieve taal en een taal die ingebed is in een menselijke discursiviteit. Door de gevestigde taal te benaderen vanuit een perspectief dat zich aan een logo- en antropocentrische logica onttrekt, met name vanuit het dier, wordt er een engagement met het dier aangegaan. Naast taalpolyfonie en -spel vormen de samenspraak in de vorm van een vraag- en antwoordspel bijvoorbeeld, het hypertekstuele en een meervoudig vertelperspectief zoveel strategieën die gebruikt kunnen worden om het dier gewaar te worden in een tekst. Intertekstuele en metatekstuele relaties kunnen bijvoorbeeld bepaalde dierenrepresentaties in vraag stellen en een ander beeld van het dier vooropstellen.

Bij Mutsaers zien we gelijkaardige taalstrategieën in haar schrijven opduiken. De lezer wordt er bijvoorbeeld telkens aan herinnerd dat wat er staat misschien ook iets anders zou kunnen betekenen. De auteur rukt voortdurend via allerlei procedés (polysemie, hypertekstualiteit, spiegelwoorden, omkeringen, taalspel, enz.) de taal

---

10 'destinés à empêcher que l'usage, inévitable, du mot "animal", au singulier, ne nous endorme dans un trop ordinaire et trop peu remarqué sommeil dogmatique'.

11 'il ne faut pas exclure que le même vivant soit à la fois suivant et suivi, chasseur se sachant chassé, séducteur et séduit, persécuteur et traqué, et que les deux forces de la même stratégie, voire du même mouvement se conjuguent non seulement chez le même animal, le même animot, mais au même instant'.

los van haar vertrouwde antropocentrische context en menselijke discursiviteit. Door de antropomorfe semiotiek te deconstrueren, wordt de disfunctionele relatie tot het dier in de mensentaal zichtbaar gemaakt. Dit komt in Mutsaers' werk bijvoorbeeld tot stand door een associatief-elliptisch taalspel. Een eerste illustratie hiervan vinden we in Mutsaers' dichtbundel *Dooier op drift* (2012). In het gedicht 'Lexicaal bedreigd' worden woorden gepersonifieerd en vergeleken met dieren. In de laatste versregels van dit gedicht worden woorden 'zonder vacht' aangehaald. De 'vachtloze voorbodes van / v e r d r i e t' worden namelijk onrechtstreeks in verband gebracht met dieren en misschien ook met mensen.

Cornelissen wijst bijvoorbeeld ook op het plooien dat verhullen en tegelijkertijd onthullen impliceert in Mutsaers' literair werk (2012, pp. 249-251). Hij legt die dynamiek in haar schriftuur ook verder uit op basis van Derrida's tekst *L'animal que donc je suis* en laat daarmee zien dat 'Mutsaers een diffuse relatie ensceneert tussen de menselijke orde – een orde die uitgaat van begrip, waarheid, identiteit, totaliteit en metafoor – en een niveau dat zich aan al die zaken onttrekt' (2012, p. 258). Volgens Cornelissen zegt Derrida dat de dieren zich op dat laatste niveau bevinden. Derrida's punt is echter niet dat de dieren zich aan de menselijke orde onttrekken, maar dat de dieren er eigenlijk altijd van uitgesloten zijn geweest. Zoals Derrida zoekt Mutsaers mijns inziens veeleer naar een manier om het dier en zijn andersheid in haar taal weer te geven. Zo wordt in haar schriftuur, wanneer het om dieren gaat, de metaforische taal ontdaan van haar figuurlijke laag omdat dieren bijvoorbeeld niet doen alsof, maar gewoon *zijn.* Dat laatste noemt Cornelissen in verband met Mutsaers' werk 'dierlijke letterlijkheid' (2012, pp. 258-259). Zo legt hij verder uit:

> In veel essays in Mutsaers' bundel *Paardejam* besteedt zij aandacht aan deze dierlijke letterlijkheid. In 'Woorden schieten te hond' schrijft zij bijvoorbeeld: 'Mensen die geportretteerd worden, trekken graag een gelegenheidsgezicht: de portretblik. Honden hebben daar geen behoefte aan. Zij kúnnen trouwens geen gezicht trekken, ze zíjn hun gezicht. Sommige mensen noemen dat gebrek aan bewustzijn. Ik noem het intelligentie' (*P*, p. 49, geciteerd naar Cornelissen, 2012, p. 259)

De titel van Mutsaers' essay 'Woorden schieten te hond' kan makkelijk in verband worden gebracht met een zoökritisch standpunt. Dit is naast het net besproken gedicht 'Lexicaal bedreigd' een tweede voorbeeld van hoe via spel met de taal aandacht wordt gegeven aan het dier. Door contaminatie van de uitdrukking 'tekortschieten' met het woord 'hond' ontstaat er hier een nieuwe verwoording. Hieruit

kan men afleiden dat de taal de hond tekortschiet. Dergelijke taalmechanismen die de menselijke taal problematiseren vanuit een dierenaspect werden in de Mutsaers-studie zoals gezegd vaak als ontwrichtend en subversief bestempeld. Nochtans kunnen deze mechanismen in plaats van in een dualistisch perspectief (bijvoorbeeld verhullen-onthullen) geplaatst te worden en dus als subversief te worden geïnterpreteerd ten opzichte van de gewone taal en de menselijke norm, ook als natuurlijk worden opgevat: in dit opzicht kunnen deze creatieve taalstrategieën getuigen van een schriftuur waarin animaliteit zowel het dier als de mens dekt en beide met elkaar verbindt.

Een dergelijke schriftuur die vanuit een dierenperspectief wordt bedacht, komt grotendeels overeen met de Engelstalige opvatting van *zoopoetics* (zie bijvoorbeeld White, 2008; Moe, 2012 en 2014; Driscoll, 2014). Voor Kári Driscoll is 'zoopoetics [...] concerned with the interplay between animality and language in the creation or composition of [...] works' (2014, p. 14). Driscoll legt verder uit dat:

> while poetics in general is concerned with objects whose "substance" and "instrument" is language — treating language as both the medium and the message, in other words — zoopoetics is concerned not only with the constitution of the animal in and through language, but also the constitution of language in relation and in opposition to the figure of the animal. Zoopoetics thus also always involves the question of zoopoiesis, of the creation *of* the animal as much as the creation *by means of* the animal. (Driscoll, 2014, pp. 14-15)

Zoopoetics heeft volgens Driscoll dus zowel te maken met de creatie van het dier als met de creatie door middel van het dier (*zoopoiesis*). *Zoopoetics* stelt op grond van de taal juist het onderscheid tussen mens en dier ter discussie (Driscoll, 2014, p. 14). Een poëtica die tegelijk vormgeeft aan het dier en vanuit het dier ontstaat, laat zien hoe de 'dividing line' tussen mens en dier gefragmenteerd, onstabiel en van binnenin incoherent is, aldus Driscoll (pp. 14-15).

De dierenfiguur fungeert in bepaalde literaire teksten, zoals in Kafka's verhalen bijvoorbeeld, als een disruptief middel, zo legt Driscoll uit,

> to distort established discourses and power structures by transgressing or eradicating seemingly strictly defined boundaries and opening up new possibilities for de-hierarchised sets of dynamic relations constantly interacting through contagions, allegiances, and becomings. (2014, p. 179)

Daarnaast laat Driscoll in *Toward a Poetics of Animality: Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka* (2014) ook zien hoe dier en taal altijd in nauw verband met elkaar hebben gestaan en hoe Kafka bijvoorbeeld een soort dierentaal weergeeft in zijn teksten. Dat is vergelijkbaar met wat Mutsaers in haar schriftuur doet. Ze geeft in de taal vorm aan het dier. Het onderscheid tussen mens en dier wordt bij Mutsaers niet alleen geproblematiseerd op een talig-discursief niveau, maar in haar fictie ook door de taalhandeling zelf opgeheven. Zo betreft Mutsaers' zoöpoëtica zowel een subversief-kritische als een esthetisch-performatieve dimensie.

Naast die creatieve dimensie heeft zoöpoëtica in de engere betekenis ervan ook betrekking op literatuuropvattingen die het schrijven met dierlijke motieven associëren. In Mutsaers' werk vinden we vele dierenmetaforen om naar het proces van het schrijven zelf te verwijzen. De inktvis vormt niet voor niets het schrijverssymbool bij uitstek voor de schrijfster. Het woordje 'inkt-vis' is eigenlijk vergelijkbaar met Derrida's 'animot' (zie hierboven). De inktvis verwijst hier naar een vorm van aandacht voor het dier *an sich*, maar herinnert ons er tegelijkertijd aan dat, door het woordje 'inkt' dat erin weerklinkt en qua betekenisstructuur het rechterdeel van de samenstelling bepaalt, het dier onvatbaar is. Het kan immers alleen via het schrijven en de taal benaderd worden. Mutsaers vergelijkt ook regelmatig de schrijfpraktijk met concrete handelingen zoals paardrijden bijvoorbeeld (zie *P*, pp. 204-211). Het paard vormt immers een cruciaal motief in haar schriftuur. Ook bij Kafka – naar wie Mutsaers regelmatig verwijst – stelt het paard een belangrijke poëticale figuur voor. In Kafka's roman *Amerika* (1935) staan bijvoorbeeld literaire aanwijzingen voor 'die kentaurische Verschmelzung von Mann und Pferd als Emblem des literarischen Schreibens' (Kremer, 1994, p. 247). Zo kunnen verschillende interteksten, dierensymbolen en -emblemen in Mutsaers' werk wijzen op een zoöpoëticale schriftuur.

Ten slotte gaan deze dierpoëticale aspecten in Mutsaers' schriftuur en fictie gepaard met een andere conceptualisering van taal: een taal die niet meer uitsluitend tot de mens behoort. Taal wordt dan, zoals de Nederlandse filosofe en schrijfster Eva Meijer stelt, niet meer gezien 'as having a univocal meaning, as well as the image of the human subject as exceptional and potentially all knowing' (2016, p. 87). Zich beroepend op Wittgenstein gaat Meijer uit van het idee van taal als taalspel ('language-game') [37]. Volgens Meijer bedoelt Wittgenstein 'niet dat taal een spel is, of dat mensen altijd spelen als ze taal gebruiken, maar dat de structuur van taal vergelijkbaar is met die van het "spel". Om dit aan te duiden gebruikt hij het begrip taalspelen' (Meijer, 2017, p. 5) Deze notie verwijst naar 'the different uses of language' en dus naar 'the whole of our natural language, as comprised of a collection of language-games' (Meijer, 2016, p. 78). Gebaren en niet-linguïstische

uitdrukkingsvormen (zoals oogcontact, geur, enz.) hebben hierin een belangrijk aandeel [38]. Volgens Meijer is de conceptualisering van taal als een verzameling 'taalspelen' een gepast uitgangspunt 'for thinking about interspecies languages, because it does not discriminate between different types of linguistic and non-linguistic acts, and because it emphasizes the relation between meaning and use' (2016, p. 78). Zo verklaart ze verder: 'Instead of asking ourselves whether other animals possess a true language, informed by logos and located in the mind, we can investigate human-animal language-games by studying the practices in which they take place' (pp. 78-79). Hier staat dus vooral het gebruik van taal in een bepaalde communicatieve context of situatie tussen de soorten onderling centraal. Zo kunnen we bijvoorbeeld taalspelen onderscheiden in de interactie tussen mensen en honden. In dat verband stelt Meijer:

> Between dogs and humans we find language-games that involve the use of human words (yes, no, eat, ball, good, here), but using human words is not necessary. Humans and dogs may use their voices, body language, eye contact, gestures or movements. (p. 79)

Deze interactie is verschillend van die van mensen onderling maar behelst, zo meent Meijer, een eigen authenticiteit (p. 79).

In Mutsaers' narratieve teksten kunnen we literaire *taalspelen* tussen verschillende diersoorten analyseren. In de eerdergenoemde passage uit *Koetsier Herfst* waarbij Maurice en zijn hond Slava samen aan tafel zitten, wordt zoals we verder zullen zien een vorm van *interspecies*-taal gesuggereerd. Taal betreft in Mutsaers' creatief werk dus zowel een poëticale als een politieke dynamiek. Enerzijds wordt er door het spel met de taal en door talige strategieën de mensentaal geproblematiseerd, en dus steeds weer in twijfel getrokken dat de mens geen dier is. Anderzijds worden ook verschillende mogelijke taalspelen tussen mensen en dieren uitgebeeld.

3.3. Werkelijkheidsverbeelding: mens-dierexperiëntialiteit en dierperspectief

Het dier krijgt in Mutsaers' kunst niet alleen op een figuratieve en talige manier gestalte, maar ook via de verbeelding, namelijk op een cognitief niveau. Kunst op het snijpunt tussen mens en dier creëert wat men met Deleuze 'vluchtlijnen' kan noemen. Een vluchtlijn (*ligne de fuite*) is voor Deleuze een 'deterritorialisatie' (*déterritorialisation*). Als schrijvers vluchtlijnen scheppen, 'gaat alles over vertrek,

worden, overgang, sprong, demon, band met de buitenwereld. Ze creëren een nieuwe Aarde'[12], zo Deleuze. Schrijvers scheppen dan een nieuwe leefwereld die door deterritorialisatie ontstaat en een beweging van het ene denkbeeld naar het andere impliceert (Deleuze, 1996, pp. 47-48). Vluchtlijnen zijn in dit opzicht vergelijkbaar met wat Slavoj Žižek 'parallax' noemt. Žižek definieert die term als 'the apparent displacement of an object (the shift of its position against a background), caused by a change in observational position that provides a new line of sight' (2006, p. 17). Wanneer kunstwerken 'zichtlijnen' (*lines of sight*) verschaffen, komt er een perspectiefverandering aan het licht. Dat kan bijvoorbeeld van mens naar dier zijn. Kunst die mens en dier deterritorialiseert, biedt ruimte voor verbeelding. In Mutsaers' romans bieden elementen en objecten uit de verhaalwereld de mogelijkheid tot verbeelding van een wereld waarin mensen en dieren als elkaars gelijken beschouwd kunnen worden, maar tegelijkertijd ook vanuit hun ethologische verschillen worden benaderd. Het gaat erom zich andere omgangsvormen tussen mensen en dieren in te kunnen beelden. Dit kunnen we met de *Possible Worlds Theory* van Marie-Laure Ryan omschrijven: 'fiction is not just a nonactual possible world; it is a complete modal system centered around its own actual world' (Ryan, 2006, p. 646). Zo behoort bijvoorbeeld het idee dat mens en dier gelijkwaardig zijn tot de mogelijke en geactualiseerde realiteiten van de fictionele wereld(en) die Mutsaers creëert.

Dat verbeelde perspectief kan op verschillende manieren in de lezerservaring worden opgenomen. In dat opzicht blijkt het concept 'experiëntialiteit' (*experientiality*) van Monika Fludernik vruchtbaar voor de analyse van Mutsaers' werk. *Experientiality* verwijst in Fluderniks theorie over cognitieve narratologie naar de manier waarop een narratieve tekst, gelezen vanuit de menselijke werkelijkheidservaring, representaties van menselijke ervaringen activeert (zie Fludernik, 1996 en 2003). Experiëntialiteit heeft in die zin betrekking op de complexe en dynamische relatie tussen de werkelijkheidservaringen van de lezer en de ervaringen die vanuit de verhaalwereld worden opgeroepen en geconstrueerd. In bepaalde verhalen wordt de lezer geconfronteerd met ervaringen waarmee hij niet vertrouwd is of die onmogelijk lijken vanuit zijn eigen ervaringswereld. Dat is bijvoorbeeld het geval met verhalen waarin niet-menselijke vertellers voorkomen. Vertellende en sprekende, niet-menselijke personages vormen volgens Lars Bernaerts, Marco Caracciolo, Luc Herman en Bart Vervaeck vreemde discursieve instanties die de limieten van 'human experientiality' uitdagen (2014, p. 89). In

[12] '[t]out y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors. Ils créent une nouvelle Terre'.

hun artikel 'The Storied Lives of Non-Human Narrators' merken de auteurs vanuit een cognitief-narratologisch oogpunt op dat '[b]y giving voice to non-human things and animals such as a stuffed squirrel, a lump of coal, or a dog, [...] narratives may highlight and even challenge our conception of the human' (2014, pp. 69-70). Dergelijke verhalen zoomen namelijk in op cognitieve en 'experentiële' ('experiential') processen van niet-menselijke figuren waarmee de menselijke lezer niet vertrouwd is (zie 2014, p. 89). De auteurs van het artikel analyseren niet-menselijke vertelvormen als het resultaat van een dubbele dialectiek tussen 'empathy and defamiliarization, human and non-human experientiality':

> Non-human narrators prompt readers to project human experience onto creatures and objects that are not conventionally expected to have that kind of mental perspective (in other words, readers "empathize" and "naturalize"); at the same time, readers have to acknowledge the otherness of non-human narrators, who may question (defamiliarize) some of readers' assumptions and expectations about human life and consciousness. (Bernaerts et al., 2014, p. 69)

Deze tweevoudige dialectiek houdt volgens de auteurs in dat lezers enerzijds empathie voelen wanneer het dier in de tekst door gedrag of spraak vermenselijkt wordt (antropomorfisering) en anderzijds defamiliarisatie ervaren wanneer het dier niet op de mens lijkt (vervreemding van een menselijk bewustzijn of manier van leven). Vanuit dat complexe proces, waarbij in het hoofd van de lezer zowel een vorm van empathie ten opzichte van het dier als van vervreemding ten opzichte van menselijke referentiekaders kan ontstaan (zie 2014, pp. 72-74), laten de auteurs zien dat bepaalde teksten met niet-menselijke vertellers een antropocentrische ideologie kunnen ondersteunen of net antropocentrische wereldbeelden kunnen uitdagen 'by gesturing towards a dimension of animal experience that is largely unknown to human readers' (pp. 88-89). In een recenter artikel over 'Animal Autobiography' stelt David Herman dat de auteurs van het artikel 'The Storied Lives of Non-Human Narrators' een belangrijke bijdrage hebben geleverd 'for inquiry into narration by nonhuman agents, laying foundations for a narratology beyond the human more generally' (2016, p. 3). Niettemin merkt hij ook op dat de auteurs vertellingen door dieren enerzijds en vertellingen door objecten anderzijds onderbrengen in dezelfde categorie, met name die van niet-menselijke vertellers, waardoor volgens Herman de verschillen tussen deze twee soorten narratieve situaties afgevlakt worden. Hierdoor verliezen de auteurs volgens Herman de 'ontological discriminations between animals and other kinds of beings' uit het oog (Herman, 2016, p. 4). Dieren en objecten hebben namelijk andere betekenissen, aldus Herman, in functie van de

bredere culturele en ontologische categorieën waarin ze voorkomen (p. 3). In deze studie over Mutsaers' werk kan rekening worden gehouden met dat ontologische onderscheid tussen dier en object, aangezien de dieren in Mutsaers' verhaalwerelden onder andere meer natuurgetrouw worden weergegeven.

De fictionele wereld die Mutsaers schept in haar romans wordt bepaald door een overvloedige animale en ergens ook animistische aanwezigheid die als natuurlijk en vanzelfsprekend overkomt. Ook voorwerpen zoals een mobieltje krijgen in Mutsaers' werk namelijk een ziel en een leven ingeblazen. In de ogen van het personage Maurice uit *Koetsier Herfst* vormen deze objecten bijvoorbeeld niet alleen gepersonifieerde projecties, maar vanuit dat perspectief hebben ze ook een bemiddelende functie (tussen de hybride personages onderling). Objecten hebben met andere woorden een vorm van *agency* of handelingsvermogen in de zin dat ze personages kunnen beïnvloeden in het verhaal. Zoals Bruno Latour in *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie* uitlegt, kunnen we in dit verband zeggen dat ze 'andere actoren [wijzigen] door middel van een reeks elementaire transformaties, waarvan een lijst kan worden opgesteld met behulp van een protocol van ervaringen. Dit is de minimale, seculiere, niet-polemische definitie van wat handelt' (1999, p. 114)[13]. Hoe levendig en handelend objecten ook weergegeven worden, toch hebben ze niet helemaal dezelfde status als de dieren in Mutsaers' teksten. In de tekst kunnen objecten als "actanten" fungeren (*actants*, Latour, 1999), maar treden ze niet zoals de dieren in Mutsaers' fictie als zoömorfe "actoren" op (*acteurs*, 1992, p. 259 en 1999, pp. 114-115). Zoals we zullen zien, zijn de dieren ook handelende instanties ("actanten"), maar ze worden naast symbolische kenmerken met een eigen zoömorfe identiteit uitgerust.

In Mutsaers' fictie komen geen niet-menselijke vertellers of sprekende personages aan bod, maar ogenschijnlijk menselijke vertellers en personages. Deze personages zijn echter vaak noch eenduidig mens of dier maar beide tegelijk, en kunnen veeleer als hybriden beschouwd worden. Het menselijke personage Maurice in *Koetsier Herfst* lijkt zich soms meer als een dier te gedragen dan bijvoorbeeld zijn hond. Zo eet Maurice in de roman op een bepaald moment in het gezelschap van zijn geliefde met mes en vork uit de hondenbak (zie 2008, p. 360). In het hele verhaal heerst er dubbelzinnigheid over Maurice' identiteit als mens of als hond. De dieren en de mensen in Mutsaers' werk lijken in velerlei opzicht niet vanuit een zwart-wit identiteitsparadigma beschouwd te kunnen worden. De menselijke personages

---

[13] 'd'autres acteurs [modifient] par une suite de transformations élémentaires dont on peut dresser une liste grâce à un protocole d'expériences. Telle est la définition minimale, laïque, non polémique de ce qui agit'.

lijken voortdurend in een mens-dierdynamiek te vertoeven. Hierdoor wordt een antropocentrische lectuur van het dier tegengewerkt.

Ook empathische structuren tussen mens en dier spelen een rol in Mutsaers' werk. Empathie betreft 'het zich inleven in de belevingswereld van anderen, het zich kunnen verplaatsen in de gevoelens of de gedachtegang van een ander' (*Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, 2023). Doordat de grens tussen mens en dier hier juist vervaagt, wordt empathie niet meer enkel geassocieerd met menselijke projecties op het dier (het dier als mens), maar ook met dierlijke projecties op de mens (de mens als dier). Dit is in het licht van Mutsaers' fictie vergelijkbaar met wat David Herman in een stripboek zoals *Animal Man* (1965) identificeert als 'zoomorphic projection'. In mijn analyse van Mutsaers' werk leg ik dus ook die strategie bloot en laat ik zien hoe die zich in een bredere animale dynamiek inschrijft om het creatieve werk van de schrijfster te bepalen. Met "zoömorfische projectie" bedoelt Herman 'animal experiences and capabilities' die volgens hem op dezelfde manier als bij een 'anthropomorphic projection', opnieuw vertaald worden 'into human terms, but now for purposes of comparison rather than explanation'. '[T]his narrative strategy', zo beargumenteert Herman verder, 'shows what *it would be like* for human characters to take on nonhuman attributes' (2011, p. 167, mijn cursivering). Dit proces heeft volgens hem defamiliarisatie van menselijkheid tot gevolg. De mens verliest in *Animal Man* op een bepaald moment bijvoorbeeld zijn spraakvermogen en wordt in dat opzicht verdierlijkt of gedefamiliariseerd, stelt Herman vast (2011, p. 174). Dat dit defamiliariserend werkt, kan op die manier beschouwd worden als in de tekst het idee heerst dat spraak of taal nog steeds enkel tot de mens behoort [39]. In de stripboeken die Herman analyseert, wordt het idee van wat dier zijn inhoudt, vaak in termen van projectie of 'what it is/would be like' geformuleerd. Het idee van projectie of van wat het is om 'zoals' ('what it is like') een dier te zijn, is een belangrijke strategie om niet-menselijke bewustzijnsvormen te representeren waardoor ook empathie bij de lezer of toeschouwer gewekt kan worden. Deze strategie biedt hier in Hermans analyses van stripverhalen echter niet de mogelijkheid om het dier anders dan door vergelijking met de mens te beschouwen. De mens lijkt met andere woorden in de beeldverhalen die Herman bestudeert het referentiepunt te blijven. In Mutsaers' schriftuur en discours is de vraag die opgeroepen wordt en die hier dus eveneens aandacht zal krijgen, of men ook het dier en zijn gedragingen niet als referentiepunt kan nemen om te bepalen wat het is om (als) mens te zijn. Uit Mutsaers' essay 'Eten met mes en vork uit de hondenbak' wordt bijvoorbeeld het idee opgeroepen dat de menselijke ik-verteller een voorbeeld moet nemen aan het dier:

> Al een paar maal was het me overkomen dat ik me belazerd, doelloos, en leeg voelde telkens als ik een stripboek eenmaal uit had. Alsof iemand me een wrede poets gebakken had. Alsof ik een hond was die gretig zijn bak eten naar binnen heeft geslobberd en zich vervolgens verdwaasd afvraagt wie al dat lekkers toch heeft weggenomen. Ik had zo'n hond en ik heb ontzaglijk veel van hem geleerd. Want wat deed hij in zo'n geval? Hij begon zijn hele leeggegeten bak zorgvuldig uit te likken. Van voren af aan en nog grondiger dan de eerste keer. [...] Dat heb ik van hem afgekeken en met mijn stripboeken heb ik precies hetzelfde gedaan. Hiermee houdt de hondenbak-vergelijking overigens op. (Mutsaers, 1999, p. 170)

In Mutsaers' essay hebben we ook te maken met een vergelijking, maar het object van vergelijking betreft noch de mens noch het dier als zodanig, maar een bepaalde handelwijze. Het 'ik' vergelijkt namelijk hoe ze boeken verorbert met de manier waarop haar hond zijn hondenbak leegeet. Op die manier wordt hier een realistische handeling van het dier weergegeven die de handelwijze van het ik met boeken herstructureert. Het referentiepunt is in Mutsaers' tekst de door het ik geobserveerde handelingswijze van de hond.

Als gevolg van dergelijke zoömorfische projecties en handelingen waarin het dier in de constructie van het verhaal als referentiepunt genomen wordt, komt het gerepresenteerde dierperspectief in Mutsaers' teksten niet noodzakelijk als ongewoon over ten opzichte van de mens. Doordat de representatie van de dierlijke experiëntialiteit in een tekst net nooit helemaal los te denken is van een antropocentrische visie (een zuiver dierenperspectief kan met andere woorden onmogelijk door menselijke ogen waargenomen worden), kan een methode die uitgaat van een zoögeoriënteerde epistemologie laten zien hoe bepaalde teksten in plaats van defamiliarisatie (zoals in bovengenoemde studies van Bernaerts e.a of in die van Herman) ten opzichte van een menselijke norm, evengoed *familiarisatie* ten opzichte van het dier kunnen opwekken.

Daarnaast identificeert het menselijke personage in Mutsaers' romans zich niet met een ander wezen dat hij/zij niet is. Hij/zij ervaart namelijk niet de situatie van een andere mens of een ander dier waarbij de antropocentrische 'self-other differentiation' (Bernaerts et al., 2014, p. 79) of mens-diergrens (Herman, 2011) overeind zou blijven. Wat bij het lezen opvalt, is het wordingsproces waarin de differentiatiezones tussen mens en dier opgeheven of in twijfel getrokken worden. In dergelijke verhaalwerelden zijn familiarisatie en empathie namelijk strategieën waarmee een animale experiëntialiteit in de lezerservaring kan worden opgenomen. Literatuur wekt in dat verband dus niet meer alleen de illusie van een

niet-menselijke ervaring (zoals in verhalen met niet-menselijke vertellers), maar maakt een werkelijkheidservaring los die inspeelt op mens-dierhandelingen en -gevoelens, en het virtueel mogelijk maakt om anders met de natuur en dieren om te gaan.

Ik vertrek in dit onderzoek dus vanuit de hypothese dat in Mutsaers' creatief werk een beweging wordt geïmpliceerd die van *deterritorialisatie* van een antropocentrische wereld naar *reterritorialisatie* ten opzichte van een mens-dierwereld loopt. In verband met die beweging zouden we de kunst van Mutsaers kunnen vergelijken met een experiment [40]. In Mutsaers' creatieve wereld wordt de mens als personage (en als lezer) in zeker opzicht geprojecteerd in een animaal multiversum, waarin door allerlei strategieën in twijfel wordt getrokken dat de mens geen dier is, zoals Mutsaers schrijft in *Rachels rokje* '*waarin het feit dat wij geen paarden zijn in twijfel wordt getrokken*' (*RR*, p. 56, cursief in de tekst). Het personage wordt in het kunstwerk echter niet in een onnatuurlijk kader zoals in een laboratorium geplaatst, maar in een herkenbaar milieu met al zijn externe stimuli of 'desinhibitoren' (Agamben, 2006, pp. 114-115) (herkenbare familierelaties, omgeving, periode, context, enz.). In die vertrouwde en niet-bovennatuurlijke wereld die Mutsaers' werk schetst, wordt het menselijke personage niettemin door de talige en associatieve relaties met de dieren en andere figuren (door andere *desinhibitoren*) in de verhaalwereld losgerukt van vaste denkpatronen, gewoontes en handelingen. In die zin is het personage voortdurend in verandering. Vanuit Mutsaers' fictie wordt het idee gewekt dat het menselijke personage in een mogelijke en tegelijkertijd virtuele leefomgeving een verandering kan doormaken en er ook dier kan *zijn*. De door de cultuur bepaalde visie op en relatie tot niet-menselijke dieren (*nonhuman animals* (Herman, 2011, p. 158)) wordt met andere woorden in de context van het kunstwerk gereviseerd en herverbeeld vanuit een vertrouwde en herkenbare wereld voor de mens, waardoor de lezer, zo zou men hierop kunnen voortbouwen, niet meteen door heeft, naarmate hij leest, dat het ogenschijnlijk menselijke personage aan het veranderen is en hiermee tegelijkertijd misschien ook de lezers visie op de wereld.

Fictie herverbeeldt en herorganiseert hier de grenzen tussen taal en wereld alsook tussen mens en dier. Taal behoort niet meer enkel tot de mens en ook dieren kunnen bijvoorbeeld sociale ervaringen opdoen in dat fictionele multiversum. Op die manier wordt de politieke dimensie van fictie benadrukt en zichtbaar gemaakt. Ook McHugh stelt dat verhalen waarin de schemerzones tussen mens en dier zich vermenigvuldigen beschouwd kunnen worden als 'key points of ethical negotiation across artistic and scientific models of species and social life' (zie 2011, pp. 13-14). McHugh laat zien hoe in bepaalde 'companion-species stories' traditionele

mens-dierrelaties ontmanteld en uitgespeeld worden door de 'intersubjective' and 'intercorporeal cross-species' relaties die deze verhalen inzetten en voorstellen. De term 'intersubjectief' (*intersubjective*) verwijst in McHugh's studie naar 'cultureel gewaardeerde gevoelens van onderlinge afhankelijkheid waaraan gemeenschappelijke mens-dierhandelingen ten grondslag liggen' ('a culturally valued sense of interdependence rooted in shared human-animal actions') (2011, p. 3). 'Intercorporeel' (*Intercorporeal*) heeft in bredere zin betrekking op de 'porositeit van de grenzen tussen de soorten' ('perforations of species boundaries') (McHugh, 2011, p. 3). Beide types relaties vormen wat ik in het kader van deze studie interrelaties tussen de diersoorten noem. Deze hebben enerzijds betrekking op een meer lokaal en affectief ('intersubjectief') niveau en anderzijds op algemenere mens-diergrensvervagingen en het lichamelijke ('intercorporeel'). McHugh legt bijvoorbeeld uit hoe moderne verhalen door 'framing sex and food as sites of entanglement [...] elaborate how more generally human-animal relations mutate into the worldly structures of non-human-centered agency' (2011, p. 4). Ze stelt dit bijvoorbeeld vast in het fotografische werk *(a) fly (between nature and culture)* (2006) van het Engelse en Ijslandse kunstenaarsduo Snaebjornsdottir & Wilson. De foto's met als titel *dwellings* suggereren dat huisdieren en mensen eenzelfde slaapkamer delen. Dergelijke voorstellingen plaatsen intieme en affectieve relaties met huisdieren (McHugh, 2010, pp. 123-124) op de voorgrond. De relaties die centraal staan in deze beelden gaan over 'embodied intimacies, notably triangulations that cast whatever pairings may or may not occur into the irreducible social spaces of sexuality' (p. 125). Deze dierenbeelden, die door middel van narratieve en visuele technieken gemodelleerd zijn, geven niet alleen aanleiding tot 'meaningful dialogues about [...] sex across species' (p. 125), maar ook over vriendschapsrelaties en cohabitatiemogelijkheden tussen mensen en dieren. Door *interspecies*-relaties en groeperingen weer te geven breekt Mutsaers' kunst een lans voor nieuwe, onder andere affectieve vormen van samenleven tussen mens en dier.

Conclusies

In dit diergeoriënteerde leesmodel heb ik op een figuratief, talig en cognitief niveau een aantal strategieën onderscheiden waarmee zoöpoëticale en -politieke configuraties in Mutsaers' kunst geanalyseerd kunnen worden. In eerste instantie worden figuratieve strategieën beschouwd waarmee mens-dierverstrengelingen en -belichamingen geconstrueerd kunnen worden. In dat verband onderscheid ik verschillende processen die van metamorfosering, hybridisering, theriantropisering

en antropomorfisering naar zoömorfisering lopen. Deze strategieën hebben een duidelijk esthetische uitwerking, maar kunnen ook leiden tot politiek-kritische vragen over de mens-dierrelatie. Zoals we zullen zien, sturen dergelijke strategieën in Mutsaers' kunst aan op een niet-antropomorfisch en mens-dier(inter)relationeel perspectief.

In een tweede onderdeel ben ik ingegaan op talige strategieën die enerzijds de conventionele en antropomorfe taal problematiseren en anderzijds een andere conceptualisering van taal in het leven roepen. Spel met de taal (via polysemie, dubbelzinnigheid, dialogisme, enz.) geeft in dit kader aanleiding tot een creatieve taal waarbij het dier als zodanig niet uitgesloten wordt. Tegelijkertijd wordt hiermee ook het idee gewekt dat taal niet meer uitsluitend een menselijk voorrecht is. Ook dieren kunnen over taalvormen beschikken die hen toelaten om met mensen te communiceren (*interspecies*-taal) [41].

Ten slotte heb ik een aantal cognitieve componenten verkend die op mens-dierverbeeldingen en -ervaringen kunnen aansturen. Met betrekking tot Mutsaers' kunst beschouw ik in eerste instantie vluchtlijnen (Deleuze) en zichtlijnen (Žižek) die mens-dierperspectiefveranderingen teweeg kunnen brengen. Vanuit Mutsaers' verhaalwereld zijn (de)familiarisatie en empathie cognitieve strategieën waarmee animale experiëntialiteit bij de lezer kan worden geactiveerd. De mens-dierperspectieven en -relaties alsook de zoömorfische projecties en handelingen die de tekstuele wereld oproept, hebben vooral te maken met de performatieve en virtuele kracht van Mutsaers' schriftuur en verhalende kunst.

Op elk niveau (figuratief, talig en cognitief) kan met betrekking tot de beschouwde strategieën een beweging geanalyseerd worden die van deterritorialisatie naar reterritorialisatie loopt. De deterritorialiseringsprocedés die antropocentrische contouren, discoursen en denkbeelden over de mens-dierverhouding ondermijnen, geven in Mutsaers' creatieve wereld aanleiding tot reterritorialiseringen, met name alternatieve perspectieven op mens-dierinterrelaties, -groeperingen, -handelingen en -ervaringen. Deze komen door de herkenbaarheid van de geconstrueerde ervaringswereld en het fictionele multiversum waarin ze geactiveerd worden als denkbaar en aannemelijk over. Zowel figuratieve als talig-performatieve en verbeelde *interspecies*-representaties geven in Mutsaers' creatief werk aanleiding tot esthetisch-poëticale en kritisch-politieke effecten. Hoe deze verschillende niveaus met elkaar gecombineerd worden en hoe mens-dierconfiguraties ontstaan in Mutsaers' creatief werk, zal nu moeten blijken uit de analyse.

DEEL II

Dierenbeelden – Van beeldend naar verhalend werk

De gepresenteerde diergerichte benadering wordt in de volgende hoofdstukken getoetst aan het beeldende en vooral verhalende werk van Charlotte Mutsaers. Het beeldende werk van de kunstenares wordt in deze studie niet los beschouwd van haar literair werk. Het tekstuele medium is namelijk van doorslaggevend belang om in Mutsaers' beeldend werk mens-dierconfiguraties te doorgronden. Door Mutsaers' beelden en teksten in wisselwerking met elkaar te beschouwen, kan de veelzijdigheid en complexiteit van de dierenrepresentatie in haar werk aan het licht komen.

Zo zal het eerste analytische gedeelte van deze studie niet alleen plastische werken behandelen waarin tekst op de een of andere manier een rol speelt, maar ook aandacht schenken aan emblemen, beeldverhalen en kortverhalen waarin, omgekeerd, de visuele dimensie van belang is. Het is belangrijk om er hier nog even aan te herinneren dat een strikte scheiding tussen beeld en tekst met betrekking tot Mutsaers' werk vrijwel onmogelijk is. Dit heeft vooral te maken met het grensverleggende, polyfonische en organische karakter van haar hele oeuvre. De dierenafbeeldingen die hierna aan bod zullen komen, zullen dus vanuit een inter- en transmediaal narratologisch perspectief bestudeerd worden. David Herman gaat in zijn artikel over mens-dierrelaties in 'comics' uit van een dergelijk 'transmedial' narratologisch perspectief waarin onderzocht wordt 'how the constraints and affordances associated with particular media bear on the design and interpretation of stories' (Herman, 2011, p. 159). Dit lijkt me voor de analyse van Mutsaers' werk waarin visualiteit en tekstualiteit voortdurend op elkaar inspelen, maar niet verwisselbaar zijn, een vruchtbare denkpiste. Herman stelt eigenlijk – zoals Marie-Laure Ryan in haar bijdrage tot de *Living Handbook of Narratology* 'Narration in Various Media' – vast dat de onafhankelijkheid van het 'narrative' potentieel van de taal een kwestie van gradatie is. Zo zegt Ryan:

> The independence of narrative from language is a matter of degree. In its strictest interpretation, "narrating without language" means that a story unknown to the appreciator is evoked by the purely sensory, non-semantic resources of image or sound. (Taste, touch, and smell are far less developed

> senses, and they do not seem to have any narrative potential.) In a slightly weaker form of non-verbal narrativity [...], the work tells a story new to the user, but it uses a language-based title to suggest a narrative interpretation. In the loosest interpretation, a narrative without language is a work that illustrates a story already known to the user (Varga 1988), and its narrativity is parasitic on the narrativity of the original text, which, most likely, will be known through language. This illustrative function is by far the most common occurrence in non-verbal narration. (Ryan, 2014)

In het licht van Ryans omschrijving van visuele narratieve vormen of vertelvormen zonder taal is 'the narrative incompleteness of images [...] a powerful generator of curiosity'. Beelden behelzen een grote suggestieve en illustratieve kracht en vragen door de onbepaaldheid van hun inhoud een 'far more elaborate gap-filling activity than reading a language-based story' (Ryan, 2014). Bovendien kunnen beeld en tekst samen, zoals Ryan uitlegt, en ook in combinatie met andere media zoals muziek een aanvullende en verrijkende werking hebben ten opzichte van elkaar:

> The affordances of language, pictures, movement, and music complement each other, and when they are used together in multi-modal media, each of them builds a different facet of the total imaginative experience: language narrates through its logic and its ability to model the human mind, pictures through their immersive spatiality and visuality, movement through its dynamic temporality, and music through its atmosphere-creating, tension building and emotional power. (Ryan, 2014)

Zo hebben verschillende media, wanneer ze in een kunstwerk gecombineerd worden, een aandeel in de verbeelde ervaring. Voor de analyse van Mutsaers' werk is het cruciaal om rekening te houden met deze genre- en mediagebonden specificiteiten en potentialiteiten. Niet voor niets stelt Mutsaers in de essaybundel *Paardejam* vast dat wat haar niet lukte met het visuele medium, haar wel lukte 'met het meest ondierlijke medium, de taal' (2010, p. 213). Toch speelt in haar literair werk de beeldende dimensie nog steeds een niet te onderschatten rol. Ook muzikale motieven komen er vaak in voor. Uitgaande van Ryans redenering over de complementariteit van verschillende media kan men stellen dat Mutsaers' literatuur verrijkt wordt door beeldende en muzikale componenten in haar werk. Wanneer deze verschillende media met elkaar gecombineerd worden, wordt in haar literair werk de narratief-cognitieve dimensie aangevuld met de meer visueel-ruimtelijke immersieve en

emotionele dimensie. Deze verschillende 'transmediale' dimensies zorgen er met andere woorden samen voor dat de lezer ondergedompeld raakt in het verhaal.

Dit wil echter niet zeggen dat ik geen oog zal hebben voor mediumspecifieke componenten, maar dat deze vanuit hun complementariteit met het literaire werk beschouwd zullen worden. Op die manier wil ik laten zien hoe visuele modaliteiten ressorteren onder een multimodale kunstpraktijk die een dierperspectief weergeeft. Daarnaast zal ik ook kijken naar de contextuele en tekstuele aspecten die een rol spelen in de zoökritische lectuur van Mutsaers' dierenbeelden. De parameters die daarbij in aanmerking komen, zijn enerzijds wat in de kunstgeschiedenis de *parergon* wordt genoemd, namelijk alles wat het werk omringt zoals titels, kaders, enzovoort. Zo is de '[p]ara/ergon [...] wat iets toevoegt aan het werk en tegelijkertijd wat het tegenwerkt' (Stoichita, 1999, p. 44)[14] of zoals Derrida het concept in *La vérité en peinture* definieert:

> Een *parergon* komt tegen, naast en in aanvulling op het *ergon*, het gedane werk, het feit, het werk, maar het valt niet weg, het raakt en werkt mee, vanuit een bepaald (daar)buiten, binnen de operatie. Niet simpelweg buiten of simpelweg binnen. Als een bijzaak die we verplicht zijn te verwelkomen aan de boord, aan boord. Hij is in de eerste plaats 'aan (de) boord'. (Derrida, 1978, p. 63)[15]

Anderzijds zal bij de analyse van het beeldend werk ook rekening worden gehouden met de kleurensymboliek en met intertekstuele alsook intermediale verwijzingen, dit wil zeggen met tekstuele en kunstzinnige componenten van het oeuvre zelf. Centraal staat hier dus niet alleen de vraag hoe mens en dier picturaal met elkaar gecombineerd worden en zich tot elkaar verhouden, maar ook hoe Mutsaers' dierenbeelden reeds de animale dynamiek die Mutsaers' fictie kenmerkt aankondigen. Mutsaers' beeldend werk vervult in dat opzicht een prototypische functie ten opzichte van de dierrepresentatie in haar verhaalkunst.

Dit tweede deel begint met een hoofdstuk over Mutsaers' schilderwerken met hond, dierenmaskers en het zwanenmotief. In een tweede hoofdstuk zoom ik in op dierenemblemen en -tekeningen uit de emblemenbundel *Het circus van de geest* (1983) en uit de tekst-beeldsamenstelling *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers*

---

14 '[p]ara/ergon [...] ce qui s'ajoute à l'oeuvre et, en même temps, ce qui s'y oppose'.

15 'Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l> *ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord'.

(2001). Deze expliciete tekst-beeldcombinaties laten me toe om in deze sectie alvast in te gaan op meer verhalende teksten van Mutsaers, namelijk het kortverhaal ‘Pegasisch’ (uit *Paardejam*, 1996) en het beeldverhaal *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* (1986). Het derde hoofdstuk focust ten slotte op de ansichtkaart *Tweevarken* (1988) die de schrijfster voor de eindejaarsfeesten maakte. Bij de bespreking van deze specifieke beeld-tekstcompositie ga ik ook in op Mutsaers’ essay ‘Waarin een klein land groot kan zijn’ uit *Bont*. Deze verschillende werken worden hier eveneens via een intertekstuele lectuur gerelateerd aan literaire en beeldende werken van andere kunstenaars en schrijvers. Deze intermediale en intertekstuele verbanden zijn belangrijk om bepaalde dierenperspectieven en zoökritische boodschappen in Mutsaers’ werk aan het licht te brengen.

4. Wie is the beauty, wie is the beast? Theriantropische beelden

4.1. Twee-eenheden en metamorfosen

Begin jaren tachtig schildert Mutsaers een reeks zelfportretten met hond getiteld *La Belle et la Bête* (zie bij wijze van illustratie afbeelding 3).



Fig. 3: *La Belle et la Bête 3* (1982), gouache (in privébezit)

La Belle et la Bête (1981-1983) vormt de eerste grote reeks schilderijen in Mutsaers' beeldende productie naast twee andere reeksen, namelijk *Piëta* (1984) en *Leda en de zwaan* (1985). *La Belle et la Bête* bestaat uit een reeks portretten van Mutsaers met haar geliefde foxterriër Dar. Deze schilderijen laten duidelijk zien dat Mutsaers' beeldend werk nauw verstrengeld is met haar eigen leven of met haar 'persoonlijke fascinaties', zoals kunstwetenschapper Eric Bracke toelichtte (2010, p. 124). Dit valt ook af te leiden uit de overzichtstentoonstelling die in 1985 plaatsvond in Arnhem en waarop veel biografische documenten te zien waren. Zo worden

'Dar, en na hem Plume, Koert en Pieter [...] in het biografisch deel van de expositie voorgesteld als leden van het gezin van Mutsaers en Jan Fontein' (Bracke, 2010, p. 124). Dat deze (zelf)portretten met hond op erkenning en waardering mochten rekenen, blijkt nog uit de latere tentoonstelling *Aangespoeld met pen en penseel* die van oktober 2009 tot januari 2010 in Oostende liep en waarop meerdere van deze portretten tentoon werden gesteld. Op de affiche van de tentoonstelling (afbeelding 4) in de koningin der badsteden – waarmee Mutsaers ook een innige band heeft – pronkt overigens de gouache *La Belle et la Bête 3*, waarop de schrijfster met haar hond in de armen verschijnt.

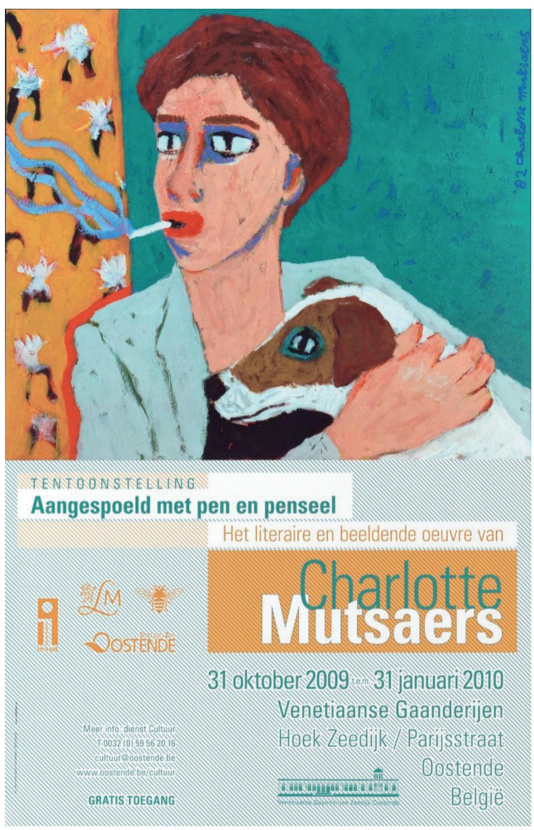


Fig. 4: Affiche van de tentoonstelling *Aangespoeld met pen en penseel: Het literaire en beeldende oeuvre van Charlotte Mutsaers*, Oostende, 31 oktober 2009 - 31 januari 2010, met een reproductie van de gouache *La Belle et la Bête* 3 (zie afbeelding 3)

Op alle gouaches uit de reeks *La Belle et la Bête* zien we telkens een vrouw met haar hond. Door de scherpe contourlijnen zijn de figuren duidelijk herkenbaar voor de toeschouwer. Eric Bracke stelde in 2010 vast dat Mutsaers' 'afgesloten beeldend oeuvre' qua stijl 'een interessante ontwikkeling' heeft ondergaan:

> Haar gouaches uit de jaren zeventig hebben iets donzigs en omfloersts, zonder harde contrasten of contouren. [...] Vrij plots worden de composities begin jaren tachtig eenvoudiger, met grote, contrasterende kleurvlakken. Het heldere koloriet en de donker omlijnde ogen maken de expressie intenser. De penseelvoering oogt nonchalant met stroken die onderliggende kleurvlakken laten doorschemeren. Spontaan geschilderde abstracte motieven op kledingstukken of achtergronden geven sommige tableaus zelfs een Afrikaans aura. Zo bereikt Mutsaers een grote zeggingskracht en een bedrieglijke, want wellicht hard bevochten, vanzelfsprekendheid. Alle ballast is overboord gegooid en alleen het elementaire wordt met een sensueel vitalisme geborsteld. (Bracke, 2010, p. 126)

Mutsaers' reeks kan duidelijk qua stijl in de tweede ontwikkelingsperiode gesitueerd worden die Bracke onderscheidt met betrekking tot Mutsaers' beeldende kunst. In deze sectie zal ik inzoomen op drie schilderwerken in het bijzonder (zie afbeelding 3, 5 en 6). Om de mens-dierdynamiek in deze beelden te duiden, zal ik hierna de compositie, bepaalde figuratieve aspecten en de kleuren in wisselwerking met de *parergon*, en meer bepaald de titel bespreken.

Ten eerste treden de figuren van de hond en de vrouw in deze schilderwerken telkens samen op de voorgrond en vormen ze wat de criticus en kunstwetenschapper Paul Hefting een 'twee-eenheid' noemt (1994-1995, p. 16). De hond en de vrouw zijn nauw met elkaar verbonden. De eenheid en de haast symbiotische verbondenheid van de hond en de vrouw in deze gouaches hebben door deze specifieke mens-diercombinatie dan ook een theriantropische uitwerking. Dit impliceert, zoals ik hierboven met Baker beargumenteerd heb, een beeld waarin een menselijke vorm met een dierlijke vorm gecombineerd wordt. Hoewel deze *La Belle et la Bête*-schilderijen 'een bijzondere vorm van intimiteit tussen mens en dier' suggereren, zoals Sereni reeds opmerkte (2006, p. 416), wordt hier stricto sensu, vanuit visueel oogpunt, geen "zuiver" wordingsproces uitgebeeld. De vrouw en de hond zijn picturaal nog duidelijk van elkaar te onderscheiden. Toch worden er wel, zoals we zullen zien, mens-dieromkeringen en metamorfosen gesuggereerd.

Dat in deze gouaches naast de theriantropische "twee-eenheid" ten tweede een subtiele maskerade tussen mens en dier aan de gang is, blijkt uit de titel *La Belle et*

la Bête [42]. De titel suggereert eigenlijk een verhaal rond deze verschillende mens-dierschildercomposities. Zo kan deze reeks portretten ook als een soort verhaal gelezen worden. In de titel schuilt, zoals Hefting het verwoordt, ‘de onzichtbare inhoud, die de kijker een vreemd gevoel van onzekerheid meegeeft: de dwingende maskerachtige aanwezigheid van de figuren’ (in Cartens, 2010, p. 56). De mens-diermaskerade die op het eerste gezicht haast onzichtbaar lijkt in het afgebeelde tafereel wordt echter benadrukt dankzij het talige medium. Mutsaers speelt hier met de woorden van de titel uiteraard in op de mens-diermaskerade van het bekende sprookje *La belle et la bête*. In deze tekst hebben we volgens Lucile Desblache te maken met een ‘unfixed representation of animals’ die man en vrouw toelaat ‘to break away from models of binary thinking’ (Desblache, 2005, p. 382). In Mutsaers’ schilderij wordt deze problematiek niet alleen uitgebreid om een oppositionele logica van mens versus dier te ondergraven. Ook de speelse verwijzing – via het sprookje – naar het motief van de metamorfose schept een schemerzone tussen mens en dier. Hieronder bespreek ik Mutsaers’ gouaches afzonderlijk en tracht ik te laten zien hoe deze portretten met hond mens-diergrensvervagingen vertonen.

De eerste gouache uit de reeks *La Belle et la Bête 1* (1981, afbeelding 5) is merkwaardig omdat enkel de contouren van de vrouw zichtbaar zijn, en de hond er daarentegen in detail getekend is.



Fig. 5: *La Belle et la Bête 1* (1981), gouache (in privébezit).

We zien er de vrouw en hond, maar de vrouw verschijnt er dus zonder duidelijke gelaatstrekken. Dit komt overeen met wat Mutsaers in haar essaybundel *Kersebloed*

(1990) alsook elders in haar literair werk letterlijk als 'gezichtsverlies' beschouwt. Mutsaers speelt met dit gelaagde begrip: 'Waar zit 's mensens binnenkant dan toch en waar zijn buitenkant, door welke kaders worden zij bepaald? Gezichtsverlies, wat is dat?' (1990, p. 9). We vinden hier ook Deleuzes idee van het gezicht te "ontdoen" van zijn vorm en trekken, "om het hoofd in het gezicht terug te vinden"[16], zoals de Franse filosoof uitlegt over Francis Bacons schilderproject (1996, p. 19). Deleuze ziet in Bacons schilderijen het volgende gebeuren: 'Soms wordt het hoofd van een man vervangen door een dier [...] een echte hond wordt behandeld als de schaduw van zijn meester; of omgekeerd, de schaduw van een man neemt een autonoom en onbepaald dierlijk bestaan aan. De schaduw ontsnapt uit het lichaam als een dier dat we beschermden' (1996, p. 19)[17]. Hiermee bewerkstelligt Bacon volgens Deleuze een 'zone van onbepaaldheid, van ononderscheidbaarheid tussen dier en mens' (1996, pp. 20-21)[18]. In Deleuzes ogen is wat er zich hier tussen de mens en het dier afspeelt geen 'gelijkenis, het is een wezenlijke identiteit, een zone van ononderscheidbaarheid die dieper gaat dan elke sentimentele identificatie: de man die lijdt is een beest, het beest dat lijdt is een man' (p. 21)[19].

De kunstwetenschapper Chejfec heeft bij bepaalde beelden van de documentaire *Animal Love* van Ulrich Seidl vastgesteld dat het gezicht van het dier als een soort verlengstuk van 'the owner's individuality' fungeert (2012, p. 135). Door de theriantropische twee-eenheid van vrouw en hond in Mutsaers' beeld lijkt het bijna alsof het dierlijke gezicht van de hond ook hier in het verlengde van de vrouw zelf staat. Hierdoor kan in *La Belle et la Bête* ook een 'zone van ononderscheidbaarheid' (*zone d'indiscernabilité*) tussen het dier en de mens worden gesuggereerd (Deleuze/Van der Star, 2014) [43] [44]. Deze open ruimte in het beeld, meer bepaald in het gezicht, leidt tot het idee dat de mens eerst zijn gezicht moet verliezen – precies dat aspect dat als één van de 'propres de l'homme' (typisch menselijke kenmerken) geldt in de humanistische filosofie. De mens dient zichzelf heruit te vinden om zich, zoals het theriantropische beeld suggereert, misschien te verzoenen met het dier in zich en met zijn eigen animaliteit. Het gezichtloze aspect in deze afbeelding kan verder

---

16 'de défaire le visage, de retrouver ou faire surgir la tête dans le visage'.

17 'Il arrive que la tête d'un homme soit remplacée par un animal [...] qu'un chien réel soit traité comme l'ombre de son maître; ou inversement que l'ombre de l'homme prenne une existence animale autonome et indéterminée. L'ombre s'échappe du corps comme un animal que nous abritions'.

18 'zone d'indéterminabilité, d'indiscernabilité entre l'animal et l'homme'.

19 'ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale: l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme'.

uitgediept worden dankzij het essay 'woorden schieten te hond' uit *Paardejam* (*P*, p. 220). In deze tekst gaat Mutsaers in op het feit dat honden geen gezicht kunnen trekken: ze zijn gewoon hun gezicht. Hier wordt op deze bijzondere eigenschap van dieren ingespeeld. Doordat in de afbeelding slechts de gelaatscontouren van de vrouw zichtbaar zijn, trekt de vrouw dan ook geen gezicht. Hieruit kan men een overeenkomst tussen de vrouw en de hond afleiden. Aangezien het menselijke gezicht in dit schilderwerk ook "ontdaan" wordt van zijn gelaatstrekken, wordt er afstand genomen van de antropomorfe wetmatigheid waarop het portretgenre berust, dit wil zeggen de klassieke opmaak van een menselijk gezicht ('le support "visagier"' (Goldberg, 2010)). Het portret bevat namelijk volgens Goldberg een menselijke aanwezigheid die het 'au-delà de toute représentation non anthropomorphique' plaatst (Goldberg, 2010). In dit 'portret' van Mutsaers' hand contrasteert het vage en haast verdwenen menselijke gezicht echter met een duidelijke dierlijke aanwezigheid. Hierdoor wordt het menselijke gelaat de facto met een andere (dierlijke dan) wetmatigheid geconfronteerd. De portrettering van de hond zonder verdere attributen impliceert, zoals Mutsaers in haar essay 'Woorden schieten te hond' vaststelt over honden versus mensen op schilderijen, immers ook een klasse- en tijdloos aspect. De hond verschijnt in tegenstelling tot de mens namelijk bijna altijd naakt in portretten. Hierdoor brengt de uitbeelding van de hond minder bijgedachten over klassen- of periodeonderscheid via kleding en andere attributen teweeg: 'Honden zijn nooit bloot. Maar ook nooit gekleed. Dat maakt ze zo op het oog bijna klasse- en tijdloos' (*P*, p. 220). Dat geeft aan het hondenportret een universele dimensie die het boven iedere antropomorfe representatie plaatst en die blijk geeft van een animale conditie die zowel mens als dier betreft.

In de gouache *La Belle et la Bête 3* uit 1982 zien we dezelfde vrouw afgebeeld met een sigaret in de mond en haar hond in haar armen (zie hierboven afbeelding 3). Vooral de ogen van de twee figuren op deze afbeelding worden zeer expressief weergegeven. Deze zijn niet enkel scherp omlijnd, ook de kleur legt er de nadruk op. De ogen van de vrouw zijn namelijk omringd door paars en die van de hond door groen. Men zou hier de vraag kunnen stellen naar de kunsthistorische betekenis van deze kleuren en welke symboliek ermee gepaard gaat. Volgens de kunsthistoricus Michel Pastoureau zijn kleuren ideeën en dus culturele verschijnselen, zoals hij in *Les couleurs de notre temps* (2003) uitlegt:

> [...] kleur is een cultureel fenomeen, een strikt cultureel fenomeen, dat per tijdperk, samenleving of beschaving anders wordt ervaren en gedefinieerd. Er is niets universeels aan kleur, noch in de aard ervan, noch in de manier waarop het

> wordt waargenomen. [...]. Voor mij is een kleur waar niet naar gekeken wordt een kleur die niet bestaat (in die zin ben ik het eens met Goethe in tegenstelling tot Newton). Het enige mogelijke discours over kleur is in de eerste plaats sociaal en antropologisch. (Pastoureau, 2003, p. 9)[20]

Zo kunnen verschillende betekenissen aan kleuren worden toegekend naargelang de contexten waarin ze gebruikt worden. Kunstwetenschapper John Gage benadrukt in het verlengde van Pastoureau dat het dan ook haast onmogelijk is om een vaste betekenis aan een bepaalde kleur te verbinden, maar de associatie van één kleur met één specifieke vorm kan in de kunst wel tot een bepaalde interpretatie leiden (zie Gage, 2001). In Mutsaers' gouache *La Belle et la Bête 3* benadrukken de paarse en de groene kleur in eerste instantie de blik van beide figuren. Doordat deze secundaire kleuren in de kleurencirkel duidelijk van elkaar verschillen, suggereren ze enisgzins het verschil in (kleuren)perceptie tussen de hond en de vrouw. De hond en de vrouw kijken niet op dezelfde manier naar de wereld. Uit ethologisch onderzoek is gebleken dat honden een minder sterke kleurperceptie hebben dan mensen. Zo ziet een hond bijvoorbeeld paars als licht oranje (zie Horowitz, 2012). Het lijkt erop dat Mutsaers door middel van kleur aandacht geeft aan een andere kleurperceptie dan die van de mens. In dit zelfportret zou voor een hond het paars of het groen rond de ogen niet zo sterk opvallen als voor een menselijke toeschouwer, maar eerder als een lichte nuancering verschijnen. De kleuren in Mutsaers' schilderij verwijzen naar een soort van dierlijke semiotiek.

Vanuit een westers en cultuurhistorisch opzicht staat het paars bijvoorbeeld ook vaak symbool voor het geheim en voor mogelijke overgangsfases of metamorfoses: 'Paars is de kleur van geheimzinnigheid: hierachter schuilt het onzichtbare mysterie van reïncarnatie of op zijn minst van transformatie' (Chevalier en Gheerbrant, 1988, p. 1020)[21]. Zo kunnen we het paars rond de ogen van de vrouw op deze derde gouache ook lezen als een halo die het gezicht of de blik van de vrouw verhult, maar het paars symboliseert ook een tegenovergestelde beweging ten opzichte van de groene kleur: 'paars, aan de horizon van de vitale cirkel, is het tegenovergestelde van groen: het zou niet de lenteovergang van de dood naar het leven betekenen,

---

20 '[...] la couleur est un phénomène culturel, étroitement culturel, qui se vit et se définit différemment selon les époques, les sociétés, les civilisations. Il n'y a rien d'universel dans la couleur, ni dans sa nature ni dans sa perception. [...]. Pour moi, une couleur qui n'est pas regardée est une couleur qui n'existe pas (en ce sens, je donne volontiers raison à Goethe contre Newton). Le seul discours possible sur la couleur est d'abord de nature sociale et anthropologique'.

21 'Le violet est la couleur du secret: derrière lui va s'accomplir l'invisible mystère de la réincarnation ou, tout au moins, de la transformation'.

m.a.w. de evolutie, maar de herfstovergang van het leven naar de dood, m.a.w. de involutie' (Chevalier en Gheerbrant, 1988, p. 1020)[22]. Beide kleuren zijn volgens de *Dictionnaire des symboles* verbonden aan de symboliek van 'de bek' ('la gueule') – ook niet toevallig een animaal aspect. Als het paars de bek is die 'het licht opslorpt en uitdoet' ('avale et éteint la lumière'), is het groen daarentegen de bek die 'het licht werpt en weer aandoet' ('rejette et rallume la lumière') (p. 1020). De groene kleur wordt gewoonlijk ook met natuur en levendigheid geassocieerd, zoals Claus Liebmann en Norbert Welsch in *Farben: Natur, Technik, Kunst* uitleggen (zie 2012, p. 65). Het kleurencontrast tussen groen en paars in Mutsaers' gouache zou dan weleens in de eerste plaats het verschil tussen beide figuren, de hond en de vrouw, kunnen benadrukken. Het gaat hier echter ook om complementaire secundaire kleuren die het blauw met elkaar gemeen hebben. Zo brengen beide kleuren ook het verbindende aspect aan het licht tussen beide figuren die via de ogen met paars ofwel met groen worden geassocieerd.

Daarnaast valt zonder nadere context de (gender)identiteit van de vrouw niet met zekerheid vast te leggen. De grove en nonchalante penseeluitvoering van de menselijke gelaatstrekken bewerkstelligen dit effect. Bij nader inzien kan men zelfs zoömorfe vormen zien in het portret van de vrouw: onder meer de dikke neus en de grote witte oogbollen. Daarentegen zijn de penseelstreken van de hond fijner en kan men de hondenfiguur door de bijna menselijke ogen met subtiele antropomorfe trekken associëren. Zo ontstaat er een spanning tussen de creatief-figuratieve uitbeelding en de referentiële context. Er schuilt meer achter dit portret dan wat men aanvankelijk zou kunnen denken. De gouache verwijst misschien niet zomaar naar de eenvoudige realiteit die je denkt te zien, namelijk een vrouw met haar huisdier die dan nog naar Charlotte Mutsaers en haar hond Dar zou kunnen verwijzen. De vrouw kan immers met lichte zoömorfe en beestachtige trekken geassocieerd worden. Omgekeerd vertoont de hond een haast menselijke blik en een lieflijkere uitstraling dan de vrouw. Men kan zich dan de vraag stellen: wie is wie? Wie is the Beauty, wie is the Beast?

Als de transformationele en maskerachtige dynamiek in picturaal opzicht in de gouache *La Belle et la Bête 3* eerder impliciet blijft en vooral door de titel wordt gesuggereerd, wordt dat duidelijker uitgedrukt in het zevende zelfportret uit dezelfde reeks. De meeste van deze schilderwerken vertonen kleurencontrasten zoals paars versus groen, maar dat valt met betrekking tot de afgebeelde figuren

---

22 'le violet, sur l'horizon du cercle vital, se situe à l'opposé du vert: il signifierait non pas le passage printannier de la mort à la vie, c'est-à-dire l'évolution, mais le passage automnal de la vie à la mort, l'involution'.

in het bijzonder op in het acrylschilderij *La Belle et la Bête 7* uit 1983 waarin het gezicht van de vrouw met een fel smaragdgroene kleur wordt weergegeven (afbeelding 6).



Fig. 6: *La Belle et la Bête 7* (1983), acryl op karton (kunstcollectie AMC (Het Academisch Medisch Centrum))

Dat groene gezicht steekt niet alleen sterk af tegen de fel roze achtergrond, maar ook tegen de witheid van het hondenhoofd. Beide figuren trekken bovendien een weinig vreugdevol gezicht. Hun gelaatstrekken zijn gespannen en hun blik is kil. Door de expressieve kleuren en gezichtsuitdrukkingen heeft het schilderwerk iets primitiefs, expressionistisch bijna en tegelijkertijd grensoverschrijdends. Met de artificiële en smaragdgroene kleur wordt het hele gelaat van de vrouw nog expressiever weergegeven. De groene kleur lijkt hier echter een andere betekenis te hebben dan in *La Belle et la Bête 3*. Groen stelt gewoonlijk de kracht van het leven en van de natuur voor, zoals we hierboven hebben gezien. Doordat deze groene kleur

hier met het gezicht van de vrouw wordt geassocieerd en meer naar het blauwe neigt, komt evenwel een maskerachtiger en onnatuurlijkere dimensie naar boven. De scherpe en zwarte omlijning van het gezicht van de vrouw benadrukt nog meer dat effect. Ook de twee donkerblauwe strepen onder haar ogen hebben iets primitiefs. De hond lijkt daarentegen door zijn zuiver witte kleur licht en dus leven uit te stralen. In cultuurhistorisch opzicht symboliseert het wit volgens Pastoureau 'het oerlicht, de oorsprong van de wereld, het begin der tijden' (Pastoureau geciteerd naar Genaivre, 2011)[23]. Vanuit een fysisch oogpunt omvat het wit ook alle kleuren, namelijk alle frequenties van het zichtbare spectrum. Doordat het wit op het schilderij met de hondenfiguur wordt geassocieerd, krijgt die hond een bijzondere invulling. Hij belichaamt, zo kan men redeneren, een soort primordiale en overkoepelende instantie. De kleuren en de contrasten geven op dit schilderij vooral de beweeglijkheid en veranderlijkheid van de figuren weer. De vrouw en de hond lijken hier bovendien door de kleurverandering van hun gelaat ten opzichte van de eerder besproken gouache *La Belle et la Bête 3* een soort metamorfose te hebben ondergaan.

Deze drie *La Belle et la Bête*-schilderijen geven samen met de andere portretten uit de reeks een verhaal weer waarin door figuratieve aspecten, de kleuren en de verwijzing naar het sprookje *La belle et la bête* (via de *parergon*) metamorfosen worden gesuggereerd. De verwijzing naar het bekende sprookje waarin een mens in een beest verandert en dan weer mens wordt, maakt dat duidelijk. De vrouw is misschien het beest dat de toeschouwer op het eerste gezicht spontaan door de herkenbare referentiële context meent te herkennen in de hond naast haar. De hond daarentegen lijkt in de reeks schilderijen meer zichzelf te blijven dan de vrouw, maar krijgt in de laatste afbeelding uit de reeks een zuiver witte gelaatskleur die we zowel met levendigheid als met een primordiale en universele dimensie kunnen verbinden. Vrouw en hond vertoeven door deze creatieve en symbolische aspecten in meerdere opzichten in een metamorfoserend verband en komen door deze subversief-veranderlijke aspecten ofwel als elkaars gelijken over of de hond wordt mogelijk zelfs een belangrijkere, alomvattendere positie toegekend. Bovendien wordt door de titel, verwijzend naar het sprookje, een liefdesrelatie gesuggereerd tussen man en vrouw, en aangezien het in de reeks dubbelzinnig blijft of dan wel de hond of de vrouw the Beauty of the Beast is, wordt hier bijgevolg de man-vrouwrelatie gesubverteerd. Wie is nu de man, en wie de vrouw ? Door de spanning tussen deze figuratieve en fictionele aspecten van de zelfportretten wordt hier eigenlijk niet zozeer de realistische waarde van de afbeelding uitgedaagd, maar

---

23 'la lumière primordiale, l'origine du monde, le commencement des temps'.

inderdaad, zoals Desblache ook opmerkte voor het sprookje *La belle et la bête*, de traditionele opposities en grenzen tussen mens en dier, man en vrouw.

Ook Mutsaers' reeks *Leda en de zwaan* (1985) en *Leda en eend* (1982) kunnen we via de *parergon* in verband brengen met een metamorfoserende mens-dierdynamiek. De titel verwijst hier namelijk ook naar een bekend verhaal waarin het motief van de metamorfose een centrale rol speelt. In het schilderwerk *Leda en de zwaan* uit 1985 zien we een vrouw met haar rug gekeerd naar de toeschouwer en van wie we het gelaat niet helemaal zien (zie afbeelding 7).



Fig. 7: *Leda en de zwaan I* (1985), acryl (in privébezit)

Naast haar verschijnt een witte zwaan waarvan het hele gelaat duidelijk zichtbaar is. De vrouw kijkt met gebogen hoofd naar de zwaan. *Leda en de zwaan* verwijst naar de Griekse mythe waarin Zeus die verliefd wordt op Leda, de vrouw van koning Tyndarus, de gedaante van een zwaan aanneemt om Leda te kunnen benaderen en versieren. In deze mythe smelten Leda en de zwaan uiteindelijk samen: ze worden één. De verschillende fases van toenadering tussen Leda en de zwaan heeft Mutsaers geïllustreerd in de dichtbundel *Kom met een gesis van vleugels* (1987). De *parergon* verwijst door de titel van Mutsaers' schilderij expliciet naar dat mythologische verhaal, dat vele schrijvers en kunstenaars heeft geïnspireerd. Hierdoor wordt de nauwe en intieme band tussen de afgebeelde figuur van de vrouw en de zwaan

zichtbaar. Dit brengt, net zoals in de reeks *La Belle et la Bête*, een theriantropisch effect teweeg, namelijk het idee van een combinatie van menselijke en dierlijke vormen. Mutsaers verbindt overigens de mythe van Leda en de zwaan expliciet met *La Belle et la Bête* in *Kom met een gesis van vleugels*. In haar inleidend gedicht bij die bundel zegt ze: 'Het gaat niet om Leda. / Het gaat niet om Zeus met een verenpak / aan. / Het gaat niet over twee mensen maar over / La Belle et La Bête.' (Mutsaers in Gielkens en Tonkens, 1987). Mutsaers maakt hiermee ook duidelijk dat het niet gaat om een vermomming van een mens in een dier ('verenpak'). Impliciet wijst ze hier al op wat ze later via haar literatuur zal trachten te doen, namelijk een dierwording scheppen. In het schilderij *Leda en de zwaan* blijft de (zwaan)wording als zodanig zeer suggestief. Toch kan men er een aantal dierlijke attributen aan de vrouw toeschrijven. Het kleed van de vrouw vormt een soort (vogel)bek of eendenstaart op haar rug. Als men goed kijkt, ziet men dat het gezicht en het naakte bovenstuk van de rug van de vrouw de omgekeerde vorm van de zwaan aannemen. De kleurschakeringen in de veren van de zwaan zijn terug te vinden op de kleren van de vrouw. De watergolven die de zwaan omringen, suggereren bovendien een soort magnetisch veld waardoor een contactzone zichtbaar wordt tussen de vrouw en de zwaan.

In Mutsaers' schilderwerk met de titel *Leda en eend* dat in 1982, dus drie jaar eerder verscheen, komt een vergelijkbare dynamiek tussen een vrouw en een eendachtige voor (afbeelding 8).



Fig. 8: *Leda en eend* (1982), acryl (in privébezit)

Dit werk kan ook verbonden worden met het motief van de metamorfose uit de mythe van Leda. In de bekendste versie van die mythe gaat aan Zeus' metamorfose immers een andere metamorfose vooraf, namelijk die van Leda in een gans. Leda verandert eerst in een eendachtige om te ontkomen aan Zeus (zie Chevalier en Gheerbrant, 1988, p. 333). Dit verklaart waarom Zeus kiest voor de metamorfose in een zwaan. In een andere versie van de mythe van Leda wordt echter nog verteld dat Zeus en de godin Nemesis de vorm van ganzen hebben aangenomen en dat uit hun goddelijke eenwording Helena – in de bekendste versie van de mythe de oorspronkelijke dochter van Leda – is verwekt. Kortom, in deze alternatieve versie van de mythe vindt eerst de eenwording van Zeus en Nemesis in de figuur van de gans of zwaan plaats (zie Gantz, 2004, pp. 569-571). Mutsaers' schilderwerk *Leda en eend* zou weleens die eerste dubbelzinnige metamorfose kunnen aankondigen. In dat beeld zien we tegen een blauwgroene achtergrond een naakte vrouw en een eend die naar de vrouw toe zwemt. De vrouw is echter niet dezelfde als diegene die afgebeeld is op *Leda en de zwaan*. De eend kan als inspiratiebron voor Leda's (of Nemesis') metamorfose beschouwd worden. Bovendien benadrukt de naaktheid van de vrouw in deze afbeelding haar verbondenheid met het dier: de vrouw verschijnt er net zoals het dier zonder kleding. In de mythologie vormt de eend vaak een incarnatie van de zwaan waardoor beide beelden (dat van Leda met de zwaan en met de eend) hier elkaars tegenhangers vormen. Beide schilderijen vertonen immers hetzelfde grondmotief: een vrouw en een eendachtige die naar elkaar kijken. In de mythe wijzen de liefdesrelaties tussen Zeus (als zwaan) en Leda (of Nemesis, als gans) op het hermafrodiete symbool van deze vogelsoort:

> De liefde tussen Zeus de Zwaan en Leda de Gans vertegenwoordigt daarom de bipolarisatie van het symbool, wat ons doet geloven dat de Grieken, door opzettelijk de twee dag- en nachtbetekenissen samen te brengen, deze vogel tot een tweeslachtig symbool maakten waarin Leda en haar goddelijke geliefde één en dezelfde zijn. (Chevalier en Gheerbrant, 1988, p. 333)[24]

In het licht van dat symbolische en mythologische eendachtige motief suggereren Mutsaers' Leda-beelden niet alleen een versmelting van menselijkheid en

---

[24] 'Les amours de Zeus-Cygne et de Léda-Oie représentent donc la bipolarisation du symbole, ce qui conduit à penser que les Grecs, rapprochant volontairement ses deux acceptions diurne et nocturne, ont fait de cet oiseau un symbole hermaphrodite où Léda et son divin amant ne font qu'un'.

goddelijkheid, maar dus ook een verwatering van de grens tussen man en vrouw alsook tussen mens en dier.

Op basis van creatief-figuratieve aspecten, de kleurensymboliek en de *parergon* van de beelden *La Belle et la Bête* en *Leda en de zwaan* alsook *Leda en eend* heb ik de metamorfoserende dynamiek in deze schilderwerken geanalyseerd. Na Hefting kan ik concluderen dat deze drie schilderwerken ook ten opzichte van een *Animal Studies*-perspectief meer eenheid dan verscheidenheid in hun "twee-eenheid" (1994-1995) vertonen en tegelijkertijd ook geen homogene eenheid vormen: de hond bijvoorbeeld kan zowel de vrouw impliceren als naar zichzelf als hond verwijzen. Beide figuren zijn enerzijds door de impliciete metamorfose en anderzijds door de theriantropische compositie, die hier wijst op een symbiotische relatie tussen mens en dier, niet los te denken van elkaar.

4.2. Dierenmaskers en populaire dierenuitbeeldingen

Andere beelden uit Mutsaers' werk hebben een vergelijkbare en tegelijkertijd explicietere en andere mens-dieruitwerking dan de net besproken schilderwerken. Het theriantropische effect wordt er bewerkstelligd door het gebruik van dierenmaskers. Op Mutsaers' eerste schilderijen getiteld *Gemaskerd aan de piano* (1977) en *Lepus Timidus* (1979) verschijnt er telkens een vrouw met hazenmasker. In *Gemaskerd aan de piano* zien we deze figuur de toeschouwer met grote indringende ogen aankijken.



Fig. 9: *Gemaskerd aan de piano* (1977), gouache

Het gebruik van het masker in deze gouache brengt Paul Hefting in verband met 'de vaak onevenwichtige relatie tussen mens en dier' (1994-1995, p. 15). Volgens hem geeft de maskerade blijk van Mutsaers' 'liefde voor het dier, dat zoveel onschuldiger is dan de mens en dat altijd maar weer de rol van slachtoffer moet "spelen"' (p. 15). In *Lepus Timidus* (sneeuwhaas in het Latijn – op zich al een hybride combinatie) ontwaren we een gelijkaardige maskerade. We zien er een vrouw die voor een spiegel zit en een vergelijkbaar wit hazenmasker voor haar gezicht houdt.



Fig. 10: *Lepus Timidus* (1979), gouache

In de beschrijving van deze gouache in de kunstcatalogus *Grafiek en tekeningen uit de collectie Huisman-van Bergen*, staat te lezen dat '[d]eze merkwaardige handeling [contrasteert] met de alledaagse omgeving van de toilettafel waarop ook een theepot, een vaas en een bloempot staan'. Verder wordt er nog gewag gemaakt van '[d]e

tekentrant in dit werk [...] [die] los [is], er is geen sprake van duidelijke contourlijnen. Mutsaers brengt de toets licht op en maakt gebruik van veel tinten wit waardoor een helder en luchtig effect wordt bereikt' (Bartelings en Den Otter, 2010). Zowel het contrasterende effect van de handeling als de vervagende contouren en kleuren benadrukken hier het metamorfoserende karakter van de enscenering. De spiegel versterkt dit effect nog door de weerkaatsing. Deze prent toont dankzij het masker een vermomming van de mens als dier en vormt dan ook duidelijk een theriantropisch beeld, een visuele constructie in dit geval die een menselijk lichaam met een dierenkop combineert. Net zoals de theriantropische voorbeelden uit Bakers boek – het eerder besproken mensenhoofd met een metalen neusring, heeft dit beeld een verwarrende verdierlijking van de mens tot gevolg. De theriantropische strategie dient hier om het dier zichtbaar te maken zonder dat er een strak conventioneel iconografisch kader wordt opgelegd (zie Baker 2001, p. 217). Het masker dient eigenlijk net zoals bij Ensor niet om te verhullen, maar om in dit geval het dier in de mens en de dierlijkheid van de mens te onthullen. In *Lepus Timidus* gaat het, op het eerste gezicht alleszins, om een vorm van 'animal imagery [...] used to identify humans' (Baker, 2001, p. 121). In de spiegel lijkt de vrouw naar zichzelf te kijken door de ogen van het konijnenmasker. De maskers in het beeldende werk van Mutsaers geven vaak blijk van haar genegenheid voor het dier. Het niet-menselijke dier beschouwt de auteur in meerdere opzichten als onschuldiger dan de mens omdat het doorgaans ongevraagd het slachtoffer is van de mens, zoals we zojuist met Hefting hebben gezien. In deze context werkt het masker in de vorm van een onschuldig dier sympathie in de hand voor de persoon erachter. Men kan hier echter een verschuiving zien tussen dit beeld van de vrouw met hazenmasker en het weerkaatste beeld in de spiegel. De tere rug van de vrouw en de zachte, bijna lieflijke kleuren contrasteren met het beeld in de spiegel. Zo lijkt de gele trui van de vrouw er van kleur te zijn veranderd. In het spiegelbeeld is die grijs-blauw. Ook ziet de ronding van het linkeroor er lichtjes anders uit en staat de rechterhand die het masker ophoudt er nu vóór de mond van het hazenmasker. In de spiegel zien we een haast grijzend konijn waarvan de mond door een menselijke hand gesnoerd lijkt te worden. Dankzij Mutsaers' schilderstijl en deze figuratieve verschuivingen in het beeld, die door lichte en vervloeiende toetsen en kleurschakeringen worden bereikt, komt de theriantropische constructie dynamisch over. Hierdoor wordt zichtbaar gemaakt wat Jan Baetens met betrekking tot visuele kunstvormen een 'interfigural' dimensie noemt (2018, p. 197). Het gaat namelijk om het idee dat, zoals Baetens bijvoorbeeld uitlegt voor de afbeeldingen uit het stripboek *After Death, after Life* (FRMK, 2014), 'many figurative elements of characters that are recognizable as humans or animals exchange their features, [...]. Human figures

wear masks having large snouts so that they resemble ducks, while animal figures may have their heads replaced by human skulls' (p. 197). In Mutsaers' schilderwerk lijken de figuren en vormen van vrouw en konijn in elkaar over te lopen, toch zijn deze nog van elkaar te onderscheiden. Zo suggereert dit schilderij een bijzondere mens-diergrensvervaging of *cross-species*dynamiek.

Terwijl achter het hazenmasker in *Lepus Timidus* het hoofd van de mens niet helemaal verdwijnt, is dat wel het geval op een reeds aangehaalde foto van Mutsaers met rattenmasker tijdens het Oostendse carnavalsbal (1998) (zie hierboven afbeelding 2). Op die foto is Mutsaers' engagement tegen het leed van proefdieren goed te zien. De mens-diermaskerade en in het bijzonder de theriantropische dynamiek hebben in beide prenten verschillende uitwerkingen. In *Lepus Timidus* wordt door de interfigurale compositie een meer subtiele mens-dierdimensie geïmpliceerd. Op de foto met het grote rattenhoofd in papier-maché komt vooral Mutsaers' politiek engagement voor de dierenwereld scherp tot uiting. De grotere zeggingskracht van deze foto kunnen we in verband brengen met de stilistische ontwikkeling die Bracke in Mutsaers' beeldend werk ontwaart: van een meer impressionistische stijl met vervagende contouren in de jaren zeventig (zoals in *Lepus Timidus*) naar een expressievere dimensie met duidelijke contourlijnen in de jaren tachtig (zoals in de reeks *La Belle et la Bête*). Vanaf de jaren tachtig speelt het tekstuele medium ook een steeds belangrijkere rol. Dit zien we al met Mutsaers' gebruik van duidelijke interteksten in haar zelfportretten met hond en in de Leda-gouaches. Aan het begin van de jaren negentig vindt in Mutsaers' oeuvre de kentering plaats naar de literatuur. De inktvis-collages uit 1990 luiden die overgang in het bijzonder in. In die collages komen beeld en tekst expliciet samen. Op de achtergrond verschijnen telkens handgeschreven woorden waaronder vooral de frase 'Write little inkfish' goed uitkomt en leesbaar is. Dit is de boodschap die Mutsaers, zoals reeds aangekaart, naar eigen zeggen te horen had gekregen in een droom. 'Een duistere man zou haar', zoals Bracke toelicht, hebben opgelegd met deze ene regel 'bladzijden vol te schrijven': 'Toen ze wakker werd, wist Mutsaers dat ze volop voor het schrijverschap moest gaan' (Bracke, 2010, p. 126). Deze zin blijft zich dan ook in meerdere inktvis-collages herhalen. In één van die werken vult deze regel bijvoorbeeld de hele plaat waarop Mutsaers de inktvis als collage heeft uitgewerkt (zie hierboven afbeelding 1).

In Mutsaers' foto met rattenmasker uit 1998 beroept Mutsaers zich ook expliciet op het tekstuele medium. Ze benadrukt er hiermee eigenlijk vooral haar engagement met het dier. Op het protestbordje dat Mutsaers in haar linkerhand draagt, staat nadrukkelijk geschreven: 'INFÂMES VIVISECTEURS', schandelijke vivisectoren. De strijdvaardige leus verwijst woordelijk naar Ensors schilderij *Les*

infâmes vivisecteurs uit 1925 (afbeelding 11), dat de dood en de marteling van levende dieren (vivisectie) als thema heeft [45].



Fig. 11: James Ensor, *Infâmes vivisecteurs* (1925), olie

Op Mutsaers' foto springt naast dat fuchsia roze protestbordje ten opzichte van het tengere lichaam het enorme rattenmasker in het oog. Dit grijze masker staat in schril contrast met Mutsaers' bloedrode kleed. Onder haar rechterarm houdt ze een neprat die de gestalte van een hond heeft. Dit hybride wezen wordt in de toelichting bij de foto een 'rattenhondje' genoemd (Cartens, 2010, p. 130). Het is zeker geen toeval dat die gemodificeerde hond er kleiner uitziet dan het grote rattenkop-masker en er gedomesticeerd is. De witte handschoenen en schoenen die Mutsaers draagt, kunnen dan door de algehele zelfenscenering en de woorden 'infâmes vivisecteurs' op het bordje, als een toespeling gelezen worden op de steriele wereld van laboratoria en het gebruik van ratten als proefdieren.

De theriantropische dynamiek op Mutsaers' foto met rattenmasker sluit aan bij het gebruik van het theriantropisme als één van de strategieën 'familiar to animal advocates' (Simmons & Armstrong, 2007, p. 123). Deze strategie wordt onder meer gebruikt om het inlevingsvermogen van de mens in het dier te stimuleren. Zo zien we vaak anti-vivisectie demonstranten als Mickey Mouse verkleed vlak

voor laboratoria die knaagdieren gebruiken (zie Armstrong, 2008, p. 225 en Baker, 2001, pp. 226-231). Baker en Armstrong schrijven in tegenstelling tot John Berger allebei een positieve waarde toe aan het gebruik van Walt Disney's dierenvermommingen. Walt Disney's 'kitsch animal imagery' heeft volgens Baker en Armstrong het effect 'of destabilizing the smooth career of capitalist modernity'. Het zou een opvoedkundige rol spelen in 'the production of generations of environmentalists and animal rights activists' (zie Cartmill, 1993, pp. 179-188 in Armstrong, 2008, p. 225). In Mutsaers' zelfenscenering met rattenmasker kunnen we het subversieve gebruik van 'sentimental iconography' herkennen die vaak door dierenrechtenactivisten wordt ingezet. Mutsaers lijkt een vergelijkbaar effect op het oog te hebben. Ook zij zet met deze theriantropische constructie alles op alles om aandacht te vragen voor wat ze in haar romans *Rachels rokje* en *Koetsier Herfst* 'dierlijke waardigheid' noemt (1995, p. 243 en 2008, p. 34). Toch gaat Mutsaers in haar zelfenscenering uit van een meer realistische uitbeelding van dieren. Hierdoor lijkt Mutsaers enerzijds in lijn te staan met het dierenrechtenactivisme en er anderzijds ook afstand van te nemen. Zoals we reeds gezien hebben, heeft Mutsaers een kritische houding ten opzichte van populaire dierenuitbeeldingen. Dit vertaalt zich niet alleen in een vorm van kritiek tegen antropomorfe dieren zoals Walt Disney's dierenpersonages, maar eigenlijk ook in een ironisering van te veel sentimentaliteit in het projecteren van menselijke eigenschappen op dieren door dierenrechtenverdedigers. Dierenactivisme wordt overigens geproblematiseerd in haar roman *Koetsier Herfst*, waarvan het einde naar haar fotoportret met rattenhoofd verwijst. Analoog is in die context de kritiek die het personage Do in de roman uit met betrekking tot de kreeftenfolders van het LLF (*Lobster Liberation Front*). Hier lijkt Mutsaers haar eigen standpunten in de mond van haar personage te leggen, zoals we later bij de bespreking van deze roman nog zullen zien:

> Neem nu alleen al die kreeftenzwangerschap van negen maanden, die puberteitsproblemen en die leeftijd van honderd jaar. Daarmee wordt veel te veel gefocust op de mensen. Waar dient dat voor. En dan zijn dat nog feiten die kloppen, maar je hebt nu ook al van die gekken binnen het front die rondbazuinen dat kreeften arm in arm over de zeebodem zwalken of van dat soort knusse fictie. Een gevaarlijke tendens. Ik ben daar mordicus tegen. Alsof je op een mens zou moeten lijken om niet levend in de pan te worden geworpen. Alsof je leven dan pas waarde heeft. (*KH*, p. 328)

In die roman luidt overigens een waarschuwing tegen al te veel medelijden en empathie met dieren die dierenactivisten vaak door middel van analogie en antropomorfisering proberen aan te wakkeren.

Opvallend is hoe Mutsaers vanaf de jaren tachtig in haar visuele werken intertekstuele en intermediale verwijzingen gebruikt om de aandacht te vestigen op een mens-dierdynamiek. Dit vormt zo goed als een constante in haar werk. Zo beroept Mutsaers zich ook op Ensor om haar geëngageerde kunstenaarschap in verband met het dier in de verf te zetten. Niet alleen herinnert naast het maskermotief uiteraard ook het expressieve, sterk symbolische en verhalende karakter van Mutsaers' schilderijen en tekeningen aan Ensor, met de zinspreuk 'infâmes vivisecteurs' brengt ze ook Ensors betrokkenheid bij het dier aan het licht. Ensors engagement voor het dier is minder bekend en dubbelzinniger. Toch krijgen dieren ook bij hem een belangrijke plaats, en gebruikt de Oostendse kunstenaar de dierenproblematiek niet alleen om zich te profileren in een polemisch en retorisch opzicht. De veelzijdige Ensorkenner Patrick Florizoone heeft in zijn studie *James Ensor. Over dierenbescherming en viviseKtie* over de evolutie van Ensors werk tot het schilderij *Infâmes vivisecteurs* laten zien dat die betrokkenheid van Ensor bij de dierenwereld 'geen toevallige bevlieging' was (1994, p. 11). Het nauwe verband tussen bepaalde gegevens uit Ensors biografie (onder andere zijn verschillende lidmaatschappen bij organisaties die instaan voor dierenbescherming) en de talrijke creatieve uitwerkingen van het dier in zijn oeuvre getuigen hiervan. Vermeldenswaard zijn in dit verband de twee versies van *Infâmes vivisecteurs* (de tweede versie dateert van 1928-1929) en de diverse dierenmotieven in andere schilderingen, etsen of tekeningen, en zijn verscheidene toespraken, brieven en geschriften over vivisectie en dierenmishandeling (1994, p. 11). Overigens is het ook opmerkelijk dat de twee versies van *Infâmes vivisecteurs* overeenstemmen met de data van de eerste wetgeving op dierenbescherming in België.

Een ander belangrijk aspect van Mutsaers' creatief werk dat ook in haar beeldend werk goed te zien is, is de manier waarop ze zichzelf in de meeste van haar werken ensceneert. Zo springt bijvoorbeeld in de reeks *La Belle et la Bête* de gelijkenis met Mutsaers en haar hond Dar in het oog. Ook in de gouache *Lepus Timidus* valt die zelfenscenering op. De afgebeelde figuren zijn sterk autobiografisch en tegelijkertijd bevinden ze zich in een artificieel decor waardoor ze een bijzondere en dubbelzinnige betekenis krijgen. Deze portretten zijn als dusdanig autofictioneel aangezien er, volgens de definitie van Lut Missinne, 'door de aangegeven of gesuggereerde identiteit van auteur en personage' weliswaar een 'autobiografisch frame' wordt aangeboden, 'maar vervolgens duidelijk fictionele aspecten' vertoond worden (2013, p. 53). Op die manier wordt een spanning zichtbaar tussen de

werkelijkheidsweergave (of de referentiële waarde) en de fictionele waarde van deze afbeeldingen. Aan de ene kant benadrukt die autofictionele dimensie van de afbeelding het waarheidsgehalte van een affectieve interrelatie tussen een hond en een vrouw, zoals die zich in het echte leven zou kunnen voordoen. Aan de andere kant wordt door die zelfenscenering ook de betrokkenheid van de auteur met het afgebeelde versterkt.

In dat opzicht gebruikt Mutsaers hetzelfde procedé als Ensor. In Ensors *Infâmes vivisecteurs* zien we hoe de geënsceneerde figuur van Ensor, geholpen door maskers, spuwt in de richting van de blauwe cirkel in het midden van het schilderwerk. Het tafereel dat zich daar aan het afspelen is, wekt afschuw op: twee beulen – een gemaskerde mannelijke figuur en een verpleegster – snijden een levende hond op een kruis open in naam van de wetenschap (de geneeskunde) en de godsdienst. Vermoedelijk gaat het om Ensors hond Fifi (zie Florizoone, 1994). Ook de gewonde kikkers in de linker- en rechterhoek onderaan verwijzen naar vivisecties. Ensors kritiek op deze wetenschappelijke praktijk wordt nog versterkt dankzij de slogan boven Ensors geënsceneerde hoofd op het schilderij: 'Infâmes vivisecteurs, je vous crache tout mon mépris à la face' ('Schandelijke vivisectoren, ik spuug u al mijn verachting in het gelaat' (de vertaling wordt geciteerd naar Cartens (2010), p. 131)). De grijnzende gemaskerde figuren op de voorgrond omringen de Dood en vertegenwoordigen verschillende geestelijken. De afschuwelijke maskers die de beul en deze onbarmhartige gestalten dragen, verwijzen naar hun innerlijke gruwelijkheid en stellen tegelijk hun menselijk tekort aan de kaak. Het maskerspel dient hier om te spotten met de gevestigde menselijke waarden en om de mens op zijn gebreken te wijzen. Ensors engagement voor het dier openbaart zich dan in de kritiek op de kwaadaardigheid van de mens achter de maskers en in de afstotelijkheid van de expliciete weergave van een vivisectie. Zowel in Ensors als in Mutsaers' beeldend werk komt door middel van zelfenscenering en maskers hun strijd tegen de gevestigde orde tot uiting.

Een derde constante in Mutsaers' visuele kunst die ook vergelijkbaar is met Ensor, betreft het gebruik van het talige medium op de afbeelding zelf. Door middel van Ensors scherpe aanklacht in de rechterbovenhoek kan zijn schilderij *Infâmes vivisecteurs* als een 'picturaal pamflet' beschouwd worden. Door het woord komt Ensors protest tegen vivisectie en elke vorm van dierenmishandeling scherper tot uiting. Dat geldt, zoals we konden vaststellen, ook voor onder meer Mutsaers' zelfenscenering met rattenmasker. Zo komen ook Mutsaers' artistiek engagement en dierenactivisme door de bijzondere wisselwerking tussen *pictura* en tekst sterk naar voren. Dit valt ook goed te zien in een tekening van Mutsaers die in *Bont* (*B*, p. 38) is opgenomen (afbeelding 12).

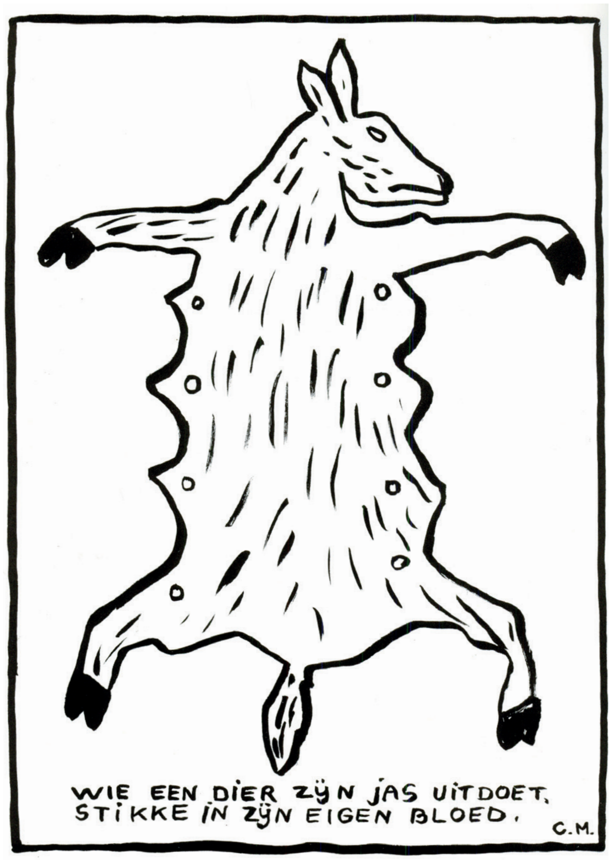


Fig. 12: Penseeltekening in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1980)

De grafische voorstelling laat zien hoe de pels van een dier met spijkers is opengespalkt. Vlak daaronder staat te lezen: ‘Wie een dier zijn jas uitdoet. Stikke in zijn eigen bloed.’ Deze krachttermen en de nadrukkelijkheid ervan – een perfecte trocheïsche versregel met een antimetrie die niet toevallig op ‘stikke’ valt – zijn vergelijkbaar met Ensors provocerende tekst op zijn schilderij en trouwens ook met andere lyrische passages uit zijn geschriften en speeches op banketten (zie Ensor, 1999). In beide gevallen lijkt de beeld-woordcombinatie voor sterkere draag- en daadkracht te zorgen.

Niet voor niets schreef Karel van de Woestijne naar aanleiding van Ensors vivisectieschilderij dat Ensor ‘een antivivisectionist met de daad’ is (geciteerd naar Florizoone, 1994, p. 29). In zijn geschriften maakt Ensor zijn standpunt over de dierenproblematiek duidelijk door de mensheid in twee kampen te verdelen: de

dierenbeulen en de dierenliefhebbers. Descartes rekent hij tot het eerste kamp. Volgens hem gaf de Franse filosoof met zijn *dier-machinetheorie* een moreel fundament aan de dierenbeulen. Zo schreef hij: 'Laten we vooral de verachtelijke doctrines van Descartes veroordelen, die kruiperige knecht van de afgrijselijke Christine de Suède en van de zot Malebranche; de doctrines van deze gekken leiden ertoe, in naam van de pure rede, het hart te steriliseren' (Ensor, 1999, p. 181). Het tweede kamp wordt vertegenwoordigd door kunstenaars die met vierpotige huisgenoten leven (onder andere Emile Claus en Richard Wagner). De sterke gevoeligheid van de kunstenaar stelt Ensor hoog op prijs om de strijd aan te gaan tegen wat hij '[d]e vivisectoren, hoogste schande van de menselijke soort' noemt (Ensor, 1974, p. 99): '[W]ij, de grote gevoeligen, wij gaan campagne voeren en de vivisectoren tot de humane orde roepen (...) abominabelen, meridionaal gespuis, hautain en stupide ras, met geatrofieerde schedels, volgeperst met koude en funeste berekeningen en profijtelijke ongevoeligheden, verwerpelijke ventjes met rode handen en stenen harten' (1999, pp. 180-181). In het werk van Mutsaers vinden we dezelfde bekommernis terug. In diverse teksten, brieven, traktaten en beelden deinst ze er ook niet voor terug om op een beeldende en tekstuele manier "te wapen" te roepen tegen ongevoeligheid en iedere vorm van dierenonrecht en -mishandeling.

Conclusie

De verschillende afbeeldingen die in dit hoofdstuk besproken werden, vertonen allemaal op de een of andere manier een theriantropische dynamiek. De dierenmaskers uit Mutsaers' vroege visueel werk representeren een manier om het menselijke te decentreren en het dier zichtbaar te maken. Door Mutsaers' sterk zintuiglijke stijl en de vervagende figuraties in *Lepus Timidus* kunnen we in de theriantropische compositie van dit beeld een interfigurale dimensie gewaarworden. Deze wijst in de context van Mutsaers' werk al op een grensdoorbrekende dynamiek. In haar zelfportretten met hond en de Leda-gouaches uit de jaren tachtig combineert de kunstenares sterk contrasterende en expressieve kleuren met metamorfose-motieven uit de populaire cultuur en mythologie. Op die manier poogt ze de oppositie tussen mens en dier te ondermijnen, en vooral het perspectief op het dier te doen omslaan. In dat verband is de functie van het talige medium in deze beelden cruciaal. De verwijzingen, via de *parergon* en de titel, naar andere verhalen in *La Belle et la Bête* en ook in de Leda-schilderwerken sporen de toeschouwer aan om de op het eerste gezicht onzichtbare mens-diermetamorfosen te zien. Op de geënsceneerde

foto met rattenmasker heeft de gebruikte tekst op de afbeelding naast een creatief-esthetische functie vooral een sterk politiek geëngageerde functie. Zo wordt door de verwijzing naar de schilder Ensor de dierenthematiek zowel in artistiek als in politiek opzicht benadrukt. In het licht van Ensors schilderij *Infâmes vivisecteurs* heb ik ten slotte drie constanten in deze verschillende visuele werken van Mutsaers nog eens verduidelijkt, namelijk het gebruik van intertekstualiteit, autofictionaliteit en intermedialiteit. Met deze strategieën vestigt Mutsaers niet alleen de aandacht op haar engagement met de kunst en de literatuur maar ook met het dier. Door de mens-dierperspectieven die ze aanbieden vormen deze beelden bovendien prefiguraties van latere dierwordingsprocessen in Mutsaers' literair werk. In Mutsaers' schriftuur en verhalend werk verwatert in meerdere opzichten zowel de grens tussen beeld en tekst als die tussen mens en dier.

5. Het paard en de berijder: mens-dierspiegelbeelden

5.1. Dierenemblemen

Vóór Mutsaers' inktvis-collages markeerde haar emblemenbundel *Het circus van de geest* (1983) eigenlijk ook al de overgang in haar werk van beeldende kunst naar literatuur. In *Het circus van de geest* komen tekst en beeld vanzelfsprekend samen. Die bundel kan als een moderne en frivole variant beschouwd worden van de Nederlandse emblemataliteratuur uit de Gouden Eeuw. De zevenentwintig emblemen van de bundel bestaan elk uit een afbeelding en een onderschrift. De onderschriften bij de afbeeldingen zijn strak gecomponeerde en spitsvondige gepaarde verzen. Anders dan in de klassieke emblematakunst van de zeventiende-eeuwse grote schrijvers Jacob Cats en P.C. Hooft worden ze hier zonder motto ingeleid. De bundel begint evenwel met een motto ontleend aan Cats: 'Erkaut, eer dat gy swelgt, slockt niet, gelijck een vraet, maer denckt meer, als ghy leest; en leest meer, alser staet'. Dit betekent dat de lezer zich de inhoud eigen moet maken in plaats van wat hij of zij leest gewoon in te slikken en te volgen. Hij of zij moet ook meer lezen dan wat er staat. Op het eerste gezicht lijken de emblemen van Mutsaers eenvoudig-naïef en lichtzinnig te zijn. Deze indruk wordt onder meer gewekt door de handgeschreven woorden onder elke prent en de primitieve stijl van de afbeeldingen. Het gebruik van het 'eigen, individuele handschrift van de auteur' geeft volgens Elke Brems de kinderlijke, naïeve en primitieve dimensie van Mutsaers' emblemen weer (2003, p. 928). Aan de oppervlakte herkent de lezer speelse vrijblijvendheid, maar achter de emblemen schuilen diepgaandere betekenissen en inzichten, zoals het inleidende motto aan het begin van de bundel suggereert. Met het laatste deel van Cats' motto ('Leest meer, alser staet') spoort Mutsaers de lezer dus aan om de emblemen te doorgronden en om verder te kijken dan wat zich op het eerste gezicht aandient. Dit is een gouden regel die overigens voor haar hele werk geldt. Mutsaers' verhalen en beelden laten zich zelden herleiden tot één betekenis.

Dat dieren, dierlijke attributen en mens-dierrelaties een belangwekkende rol spelen in *Het circus van de geest* kunnen we al afleiden uit het feit dat er op de kaft van

de bundel een hond verschijnt. Op de omslag staat namelijk een afbeelding waarin we één van Mutsaers' zelfportretten met hond (*La Belle et la Bête*) in grafische vorm kunnen herkennen. Op de achtergrond van deze prent zien we meerdere kleinere weergaven van motieven die in verschillende emblemen in de bundel terugkomen, zoals de naakte duivel die in het tweede embleem verschijnt, de paddenstoel uit het zevende embleem of nog de hond uit het negende embleem. Het beeld van de vrouw met haar hond op de kaft is verder niet opgenomen in het boek als zodanig, maar sluit wel de bundel af doordat het op de achterflap opnieuw verschijnt. Zo zien we daar dezelfde afbeelding zonder de eclectische achtergrond, maar wel met de handgeschreven tekst 'Finis' en op de trui van de vrouw staan de initialen 'C.M.' geborduurd. De hond is ook de dierenfiguur die het vaakst terugkomt in de emblemenbundel. Het onderschrift van het negende embleem luidt bijvoorbeeld als volgt: 'Huil vlijtig met de honden mee / en u raakt nooit in de puree'. Op de afbeelding die bij deze tekst hoort, zien we een man met open mond afgebeeld. Hij huilt als het ware 'vlijtig' mee met een achttal honden dat op de achtergrond gerepresenteerd is. In dit embleem en ook in andere emblemen uit de bundel herkent men enerzijds een figuurlijke en anderzijds een letterlijke een-op-eenrelatie tussen de afgebeelde elementen en de woorden die eronder staan. Op het figuurlijke niveau leest men in het embleem naar analogie met de uitdrukking 'met de wolven meehuilen', de betekenis van 'de stroom volgen, doen wat anderen doen' (*Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse taal*, 2023). Daarnaast zien we, zoals ook Elke Brems uitlegt in haar artikel 'Een boek om traag te lezen: over de "Emblemata" van Charlotte Mutsaers', in Mutsaers' bundel '[...] het verlangen naar de een-op-eenverhouding tussen werkelijkheid en uitdrukking ook terug in haar voorliefde voor dieren, waarvan ze steeds weer getuigt dat een dier geen gezicht trekt, maar zijn gezicht is' (2003, p. 928). In dit embleem van de man die met de honden meehuilt, wordt op het letterlijke niveau ook een een-op-eenverhouding tussen de man en de honden uitgedrukt. Doordat de open mond en de gelaatsuitdrukking van de man grafisch gezien op die van de honden in de afbeelding lijken, vertoont de man een zoömorfe vorm of meer bepaald "hondentrekken". Bovendien huilt de man in dezelfde richting als de honden. Ook de herhaling van precies dezelfde hondenfiguren op de achtergrond benadrukt dat idee van gelijkenis: de man staat als het ware in het verlengde van de honden en doet ze na. Het is alsof hij deel uitmaakt van die groep. Door deze gelijkenis tussen mens en dier letterlijk te lezen, wordt een kritische toon hoorbaar wat betreft de hiërarchische verhouding tussen man en hond.

In het vierde embleem uit de bundel, met name dat van het paard en de berijder (afbeelding 13), komt de problematisering van de onevenwichtige mens-dierverhouding expliciet tot uitdrukking.

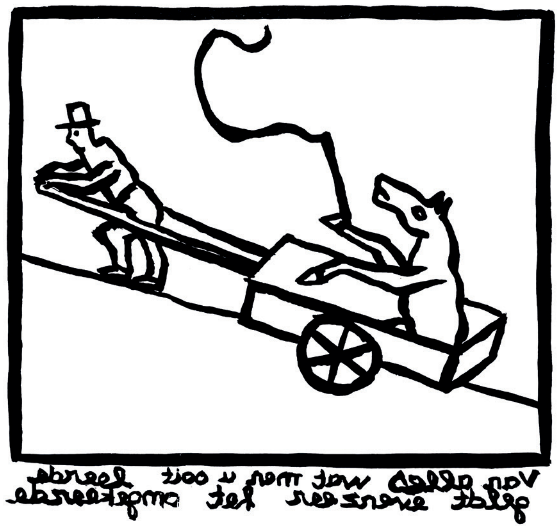


Fig. 13: Embleem in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1983)

In dat embleem, met de in spiegelgeschrift geschreven woorden 'Van alles wat men u ooit leerde / geldt evenzeer het omgekeerde', zet Mutsaers de lezer exemplarisch aan om zijn verbeelding te gebruiken en na te denken. Door de woorden die in spiegelschrift verschijnen in het onderschrift kan men hier een vorm van iconiciteit herkennen, met name het idee dat 'het teken [...] qua vorm iets van de inhoud [weerspiegelt]', zoals Gillis Dorleijn en Erica van Boven uitleggen. Ze spreken in dat geval van iconiciteit of ook wel van 'semantisering van een vormkenmerk' (2013, p. 72). Anders geformuleerd, vertoont 'de vorm een gelijkenis [...] met datgene waarvoor het staat', aldus het *Algemeen letterkundig lexicon* (2012-2016). In Mutsaers' *scriptura* staat het spiegelschrift op grond van het motief van de omkering voor het omgekeerd lezen en redeneren. Door deze iconische strategie wordt dat effect van de omkering en meer bepaald van het "omgekeerd denken" benadrukt. Dit onderschrift lijkt overigens als een modus operandi te kunnen fungeren voor de hele bundel aangezien de lezer er steevast op zogenaamde 'verkeerde' en 'omgekeerde' perspectieven botst. Op de prent bij deze *scriptura* ('Van alles wat men u ooit leerde / geldt evenzeer het omgekeerde') zien we een man een kar met een paard een heuvel optrekken [46]. Dat embleem rekent Sabrina Sereni tot de 'geëngageerde'

emblemata in Mutsaers' bundel omdat de afbeelding naar verluidt de gevestigde hiërarchie tussen mens en dier ondermijnt (2006, p. 436). Sereni ziet in de afbeelding een illustratie van het 'mundus-inversus-motief' of van een 'verkeerde wereld'. Mutsaers beeldt hier inderdaad een ander perspectief uit op de mens-dierrelatie. De in spiegelschrift geschreven woorden zetten aan tot nadenken over de manier waarop dieren gewoonlijk gezien en behandeld worden. Dit embleem ondermijnt dan weliswaar 'algemene waarheden', zoals Sereni vaststelt (2006, p. 436), maar het omgekeerde perspectief dat de afbeelding in combinatie met het tekstuele medium aanbiedt, maakt tegelijkertijd plaats voor een andere soort waarheid. Hier wordt aan het paard een beslissing- en initiatiefnemende rol erkend.

Ook het twintigste embleem uit de bundel (afbeelding 14) verbindt Sereni met het 'mundus-inversus-motief'. Het onderschrift van dit embleem luidt als volgt: 'een gouden koninginnenek / is bij elke vos in trek'. Op de prent zien we een koningin met om haar hals een vos. Sereni duidt het onderschrift als 'ironisch' (2006, p. 437) omdat de tekst een paradox lijkt uit te drukken ten opzichte van de afbeelding.



Fig. 14: Embleem in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1983)

Terwijl de lezer geneigd is om in de afbeelding een vossenpels of -bont te zien, wordt in de *scriptura* verwezen naar een levendige vos die het fijn vindt om rond een koninginnenek te hangen. Zo legt Sereni ook uit:

> Het onderschrift suggereert immers dat de vos het plezierig vindt en zelfs trots is dat hij om een mooie koninginnehals mag liggen. In Mutsaers' 'verkeerde wereld' is het de vos die alle aandacht krijgt en niet de koningin. Van de nek van die laatste wordt zelf gezegd dat hij 'in trek' is bij de vos. Daarmee wordt de wereld inderdaad op zijn kop gezet: normaliter worden vossen door mensen gedood omdat deze zich met een vos willen opsmukken. (Sereni, 2006, p. 437)

Zoals voor het embleem van het paard en de berijder herkent Sereni de ironische en subversieve werking van dit embleem. Toch kan ook hier de lezer – als hij zich aan het onderschrift 'Van alles wat men u ooit leerde / geldt evenzeer het omgekeerde' houdt en als hij het embleem letterlijk leest – er niet bepaald een 'verkeerde wereld' in zien. De vos ziet er ook degelijk levend uit in de afbeelding. De vraag die de prent oproept, is ook waarom dat überhaupt niet mogelijk zou zijn, namelijk een vorm van samenleven tussen mensen en vossen. De lezer kan zich namelijk ook vragen stellen over hoe normaal het wel is om dieren zoals vossen te doden voor hun vacht.

Dit embleem sluit rechtstreeks aan bij een penseeltekening die in *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* is verschenen (afbeelding 15). De prent vertoont een vrouw met een vossenpels om haar nek. Naast haar staat een hond. De afbeelding wordt begeleid met de tekst: 'Vacht is macht' (*B*, p. 34).



Fig. 15: Penseeltekening in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1980)

Zoals Sereni uitlegt, heeft dit 'embleem' een dubbele bodem:

> Vacht impliceert macht omdat bont duur is en alleen welgestelden het zich kunnen permitteren [...]. Vacht is ook macht omdat de mens dieren doodt voor hun vacht. De prent lijkt bovendien te suggereren dat de vrouw met haar vossenbont ook macht uitoefent over de hond. Die is immers bang dat hij net zoals de vos zal eindigen. (Sereni, 2006, p. 439)

Omgekeerd zou men hier ook kunnen zeggen dat de echte macht bij het dier schuilt omdat hij van nature een vacht heeft die hem beschermt. 'Het ironische is dan dat de hond [...] hier duidelijk niet de macht heeft, terwijl de vrouw, die geen vacht heeft en een vacht van een vos heeft moeten "pikken" wel macht heeft', aldus Sereni (2006, p. 439). Het maken van bont kan in deze afbeelding niet alleen met de vos, maar ook met de hond geassocieerd worden. Dit blijkt uit de hangende poten van de hond die al afgestroopt lijken te zijn. Het idee dat ook de hond voor zijn vacht gebruikt zou kunnen worden, wijst hier op een kritiekpunt met betrekking tot het onderscheid tussen de dieren die als verbruiksproduct beschouwd worden en de dieren die we gewoonlijk als huisdieren behandelen. Doordat in de afbeelding gesuggereerd wordt dat de hond hetzelfde lot zou kunnen ondergaan als de vos, wordt die gebruikelijke grens tussen huisdieren en consumptiedieren ondermijnd. Met dit beeld en de bijbehorende tekst levert Mutsaers kritiek op het maken van bont én op het dier als verbruiksproduct over het algemeen. Dit wordt bijvoorbeeld ook nog expliciet weergegeven in de reeds aangehaalde tekening uit *Bont* met de begeleidende tekst 'Wie een dier zijn jas uitdoet, stikke in zijn eigen bloed' (*B*, p. 38; zie hierboven afbeelding 12).

Onder de op het eerste gezicht speelse en ironische laag van verschillende emblemen uit *Het circus van de geest* gaat eigenlijk een morele en politieke strekking schuil. Dit komt sterk tot uiting in de emblemen die de hiërarchische verhouding tussen mens en dier ondermijnen en die het gebruik van dieren als consumptieproducten aan de kaak stellen. Deze emblemen halen niet alleen de vaste algemeenheid onderuit dat het dier ondergeschikt zou zijn aan de mens, maar openbaren ook een nieuw perspectief op de mens-dierrelatie. De lichte en speelse dimensie in deze emblemen heeft dan als functie een ernstige boodschap te verhullen. De inhoud ervan is zeer suggestief en kan op die manier tot de lezer doordringen. Dit sluit overigens aan bij de poëticale opvattingen die Mutsaers in 1990 in het essay 'To the lighthouse, maar zwaar bepakt' uit haar bundel *Kersebloed* (1990, p. 32) heeft verwoord. Zo stelt ze in dat essay dat schrijven neerkomt op *partij kiezen* tussen wat ze de 'Lichten' en de 'Zwaren' noemt (p. 32). Sereni heeft

deze metaforische tweestrijd toegelicht die Mutsaers gebruikt om het over haar poëtica te hebben:

> De Lichten zijn in Mutsaers' terminologie auteurs die over zware onderwerpen schrijven maar dat op een 'lichte' manier doen, dat wil zeggen dat ze proberen de thematiek die ze aansnijden in de taal voelbaar te maken. Men zou kunnen zeggen dat hun taal de complexe thematiek als het ware inkleedt, verstopt. De bijzondere vorm maakt dan dat de tekst ondanks de 'zware' inhoud 'licht' overkomt. Tegelijk wordt die inhoud door de 'lichte' vorm bijzonder pregnant opgeroepen. De Zwaren zijn volgens Mutsaers auteurs die minder taalgevoel hebben. Zij leggen de klemtoon bijgevolg meer op de inhoud van een tekst dan op de taal, wat tot gevolg heeft dat hun teksten niet evoceren maar beschrijven en dikwijls in vormloze bekentenisliteratuur ontaarden. (Sereni, 2006, p. 84)

Mutsaers' voorkeur gaat in het essay 'To the lighthouse, maar zwaar bepakt', zoals Sereni ook vaststelt, duidelijk uit naar de 'Lichte' schrijvers. Dit mag echter niet de indruk wekken dat Mutsaers de inhoud minder belangrijk vindt. In haar schrijven gaat het om een 'Balance of power' tussen 'dark' en 'light' (*B*, p. 69). Dit wordt op de achtergrond van één van haar inktvis-collages uit 1990 uitgedrukt die in *Bont* is opgenomen (p. 69). In dit beeld, waarbij de inktvis zoals gezegd als een belangrijk schrijverssymbool fungeert, worden 'dark' in handgeschreven zwarte letters en 'light' in handgeschreven gele letters weergegeven. In deze collage beelden de twee tentakels van de inktvis dat evenwicht in haar schriftuur uit tussen 'dark' en 'light' of tussen ernstig en speels, tussen inhoud en vorm: één tentakel is zwart en de andere geel.

De formele taalstrategieën en -effecten werden in Mutsaers' werk al uitvoerig besproken. Toch is er in de Mutsaers-studie, zoals ik eerder al heb aangegeven in verband met de dierenthematiek, mijns inziens niet genoeg aandacht uitgegaan naar de inhoudelijke teneur en onderliggende boodschappen in Mutsaers' oeuvre. Sereni heeft verder uitgelegd wat voor Mutsaers 'literaire lichtheid' precies betekent en welk effect het heeft op de lezer:

> 'Literaire lichtheid' verwijst […] niet slechts naar lichtheid in de zin van het tegenovergestelde van zwaar, maar ook naar licht in de betekenis van het tegendeel van donker. Een lichte tekst is dus ook een tekst die de lezer 'verlicht', die hem iets nieuws laat zien, die maakt dat hij de dingen vanuit een ander, niet voor de hand liggend oogpunt gaat bekijken. Literaire lichtheid wordt in Mutsaers' werk ook herhaaldelijk in verband gebracht met een bijzondere

> gewaarwording, met name met de sensatie als lezer door de tekst als het ware van de grond opgetild te worden. (Sereni, 2006, p. 84)

Sereni wijst terecht op de perspectiefveranderingen die door Mutsaers' 'lichte' schriftuur bij de lezer opgeroepen kunnen worden, maar gaat in haar studie niet in op wat dergelijke 'verlichte' perspectieven dan wel precies inhouden in Mutsaers' werk. Ze laat bijvoorbeeld zien dat Mutsaers' verhaal 'Pegasisch' (*P*, p. 189) een goede illustratie vormt van hoe de schrijfster haar opvattingen over literaire lichtheid in de praktijk heeft omgezet en hoe door deze strategie de lezer misschien ook 'verlicht' wordt bij het lezen van deze tekst (zie Sereni, 2006, p. 85). Waarvan de lezer 'lichter' wordt, verklaart Sereni echter verder niet.

5.2. Het paard in 'Pegasisch'

'Pegasisch' is zoals bekend een zeer korte, maar gelaagde tekst die op een ander belangrijk mutsaersiaans schrijverssymbool inspeelt, namelijk dat van het paard. Het verhaal gaat over een gesprek tussen een rijmeester en een schoolrijdster. De twee protagonisten hebben het over de juiste manier van paardrijden en in het bijzonder of je bij het paardrijden al dan niet een rijbroek met flappen moeten dragen. Ze komen tot de conclusie dat het enige wat telt bij het paardrijden eigenlijk is dat je samen met het paard de lucht ingaat. Zo staat aan het einde van de tekst: 'Eindelijk begrijpt ze het: de rijbroek geeft het paard vleugeltjes en het paard geeft die vleugeltjes aan jou. Is het het idee of is het het gevoel? Wat maakt het uit. Als je maar de lucht in gaat' (*P*, p. 189). Dat aspect van 'in de lucht gaan' verbindt Sereni met literaire lichtheid:

> Het 'in de lucht gaan' laat zich associatief verbinden met het door Mutsaers geregeld uitgewerkte thema van de literaire lichtheid. Deze associatie wordt nog in de hand gewerkt door de titel 'Pegasisch'. Het gevleugelde paard Pegasus is ten slotte het symbool van de creatieve kunst en van de kunstenaarsfantasie. Het ligt dus voor de hand het verhaal […] als een poëticaal verhaal te lezen, als een verhaal over het idee dat een schrijver moet proberen op de een of andere manier de zwaarte te overwinnen en licht schrijven, om zo 'de lucht in te gaan'. Misschien slaan de laatste zinnen van het verhaal […] echter ook op de lezer die door het lezen van een licht boek als het ware vleugeltjes krijgt en zich plotseling heel licht gaat voelen. Het adjectief 'pegasisch' is dan een neologisme

> dat naar deze bijzondere gewaarwording van het door kunst 'bevleugeld' worden verwijst. (Sereni, 2006, p. 85)

De poëticale lectuur van 'Pegasisch' is inderdaad belangrijk. Zoals Sereni opmerkt, verwijst de titel van het verhaal hier immers naar 'Pegasus', een gevleugeld paard dat als inspiratiebron geldt voor kunstenaars en schrijvers. Dit wijst er al op dat het een tekst betreft die over het schrijven gaat. Dat schrijversmotief van het gevleugelde paard brengt Sereni dan ook in verband met Deleuzes idee van de dierwording. Zo legt ze uit dat ze deze tekst ook als 'een poging tot dier(paard)wording' leest. In de laatste, reeds geciteerde passage uit 'Pegasisch' is er volgens Sereni 'sprake van een bijzondere wisselwerking tussen berijder en paard, die men met Deleuze als een "wording" zou kunnen omschrijven' (Sereni, 2006, p. 414). Het einde van het verhaal roept inderdaad, zoals Sereni verklaart, een passage uit *Paardejam* op waarin Mutsaers in het licht van Deleuzes filosofie de paardschrijving gelijkstelt met de paardwording van de schrijver: 'Jij verschaft het paard een vluchtlijn en het paard verschaft er een aan jou, en dan maar hopen dat je daarlangs samen ontsnapt' (*P*, p. 210). Sereni concludeert dat ze '"Pegasisch" dan ook [leest] als een tekst over "literaire lichtheid" – de tekst gaat ten slotte over de lucht in gaan, over licht worden – en over 'wordingen' en de vluchtlijnen die ze kunnen verschaffen' (2006, pp. 414-415). Toch legt ze daarbij niet uit hoe die paardwording dan wel in zijn werk gaat in de tekst en welke 'vluchtlijn(en)' *deze* in het bijzonder verschaft. Een vluchtlijn (*ligne de fuite*) kunnen we, zoals we hierboven gezien hebben, opvatten als een proces van deterritorialisatie waarbij een overgangsbeweging geïmpliceerd wordt van het ene denkbeeld naar het andere (zie Deleuze, 1996, pp. 47-48). Waar situeert die deterritorialisatie zich dan precies in 'Pegasisch', waardoor er sprake kan zijn van een paardwording en zich vervolgens een *ander* perspectief aandient?

Ook Bart Vervaeck en Luc Herman hebben dit verhaal uitvoerig geanalyseerd als illustratie van de narratologische verhaalanalyse in hun *Vertelduivels* (2009). Zij hebben daarbij vooral de narratologische gelaagdheid van 'Pegasisch' uit de doeken gedaan en de genderproblematiek alsook intertekstuele dimensie aangekaart. In het verhaal weerklinkt echter niet alleen een echo aan Kafka's verhaal 'Auf der Galerie' uit de verhalenbundel *Ein Landarzt* (1919), zoals Vervaeck en Herman opmerken, maar ook aan andere teksten van Kafka waarin de paard-berijderdynamiek een rol speelt. Dit geldt bijvoorbeeld nog voor Kafka's verhaal 'Ein junger ehrgeiziger Student' (1915).

Aangezien 'Pegasisch' op een eerste niveau, zoals Sereni dus ook opmerkt maar zonder daar verder op in te gaan, over paardrijden gaat, rijst ook de vraag: Hoe zit het met het paard in dit verhaal? Het thema van het paard en de berijder is immers

een terugkerend thema in Mutsaers' werk dat niet alleen een poëticaal motief vormt, maar waarmee ook iets gezegd wordt over de mens-dier-, en in het bijzonder de mens-paardrelatie. Tot nu toe werd de figuur van het paard in Mutsaers' verhaal eigenlijk nog niet als zodanig onder de loep genomen. Voortbouwend op Sereni's poëticale lectuur enerzijds en op Vervaecks en Hermans narratologische duiding anderzijds zal ik hierna grotendeels op basis van een intertekstuele lectuur duidelijk maken hoe Mutsaers in deze tekst in eerste instantie de wens tot paardwording poogt vorm te geven en in dat opzicht een 'vluchtlijn' creëert. Vervolgens zal ik inzoomen op de rol die het paard *an sich* vervult in deze tekst. Het paard fungeert hier namelijk als een impliciete actor.

Om de paardwording in te leiden en te duiden, beschouw ik hier eerst de intertekstuele verwijzing naar Kafka's tekst 'Wunsch, Indianer zu werden' in relatie met Mutsaers' poëticale essay 'Dubbelgeroofde veren' uit *Paardejam*. De verwijzing naar Kafka werkt in verband met de paardwording in 'Pegasisch' inderdaad structurerend. In Kafka's werk wordt het motief van het paardrijden vaak verbonden met het schrijven. Hierboven heb ik al verwezen naar Kremers analyse van de centaurische versmelting van paard en berijder in Kafka's eerste onvolledige roman *Amerika* (1925). Kári Driscoll wijst in zijn analyse van deze prozatekst ook op de zoöpoëtica van Kafka in verband met de fusie tussen paard en mens als 'an emblem of an ideal form of writing, an ideal also gestured towards in the name of the protagonist of Kafka's [...] novel [...] : Karl Roßmann (literally: horse-man)' (2014, p. 187). Voorts legt Driscoll uit dat Kafka deze wens tot fusie tussen paard en mens ook duidelijk in zijn prozaschets 'Wunsch, Indianer zu werden' (1912, in Kafka, 1994, pp. 32-33) heeft uitgedrukt. Mutsaers gebruikt dan ook niet toevallig in haar essay 'Dubbelgeroofde veren' als motto een letterlijk vertaald citaat uit deze zeer korte tekst van Kafka: '*Als je toch eens Indiaan was, meteen op je hoede, en op het hollende paard, scheef in de lucht , altijd weer trilde over de trillende grond, tot je de sporen vergat, want er waren geen sporen, tot je de teugels wegsmeet, want er waren geen teugels, en nauwelijks het land voor je als glad gemaaide heide zag, al zonder paardenek en zonder paardehoofd*' (Kafka geciteerd naar *P*, p. 169, cursief in de tekst). In Kafka's prozaschets zien we hoe, zoals Driscoll toelicht, 'the horse's head and neck gradually disappear along with the need for reins and spurs, until the horse and its rider become seamlessly merged' (2014, p. 187). Dat idee van een versmelting ('*in de lucht*') tussen paard en berijder uit Kafka's 'Wunsch, Indianer zu werden' kunnen we ook verbinden met Mutsaers' verhaal 'Pegasisch'.

In het essay 'Dubbelgeroofde veren', dat op zijn beurt in verband gebracht kan worden met 'Pegasisch', gaat Mutsaers in op de kunst en cultuur van Indianen. Wat ze bij de Indianen, zo schrijft ze in haar essay, vooral waardeert, is hoe ze met

grote inzet een vogel willen zijn: 'Misschien wil iedereen in zijn hart wel een vogel zijn [...] maar de Indianen zijn de enigen die dat verlangen met inzet van hun hele wezen in praktijk hebben gebracht' (*P*, p. 173). Verderop stelt Mutsaers de vraag waarom Indianen een dier en meer bepaald een vogel willen zijn. Dit heeft volgens Mutsaers te maken met het waardesysteem van de Indianen. De Indianen hechten, aldus Mutsaers, evenveel waarde aan 'mensen, dieren, bomen en stenen'. Voor de Indianen maakt elke natuurvorm en levend wezen deel uit van hetzelfde universum en is het daarom '*gelijkberechtigd*'. Om die reden is het niet vreemd, zo stelt Mutsaers, dat de Indiaan 'zich met een dier identificeert en daar zelfs geestelijke potentie en bescherming aan ontleent' (*P*, pp. 176-177). Waarom dat dier uitgerekend een vogel moet wezen, heeft, legt de schrijfster verder uit, 'weer te maken met de wijze waarop er in hun cultuur over vogels wordt gedacht' (*P*, p. 177). Vogels belichamen voor de Indianen, volgens Mutsaers, ook vooral 'de vrijheid doordat ze in staat zijn zich van de aarde los te maken en in het onmetelijke zwerk te verdwijnen' (*P*, p. 177). Sterk vereenvoudigd kan gezegd worden: de vogel verschaft in Mutsaers' voorstelling aan de Indiaan een vluchtlijn die het hem mogelijk maakt om vanuit een geestelijk oogpunt vrij te zijn en om, zoals Mutsaers het formuleert, 'een hoogstaande identiteit' te verwerven (*P*, p. 173). Mutsaers stelt verder dat de veer het verbindende motief is tussen de vogel en de Indiaan: 'Wie *Indiaan* zegt, zegt tenslotte tevens *veer*, zoals wie *veer* zegt tevens *vogel* zegt' (*P*, p. 172). In dit essay bespreekt Mutsaers dus de veronderstelde wens van de Indianen tot dier(vogel)wording. Dit idee van de vogelwording van de Indiaan kunnen we verbinden met Mutsaers' acrylschilderij *Khokoulassa* (1984) dat in *Paraat met pen en penseel* is opgenomen (Cartens, 2009, p. 84).



Fig. 16: *Khokoulassa* (1984), acryl (kunstcollectie PostNL)

Daarop zien we een vogel met veren op zijn kop afgebeeld. Dit beeld kunnen we in het licht van Mutsaers' essay lezen als een afbeelding waarin de vogelwording van de Indiaan zich al heeft voltrokken: in dit beeld is de Indiaan als het ware een vogel met veren. Dit vormt trouwens het tegenbeeld van de voorstelling die Mutsaers aanvankelijk had van de zogenaamde 'Wilde Indiaan' (*Wild Indian*). De schrijfster verwijst naar dat tegenbeeld van de Indiaan aan het begin van haar tekst 'Dubbelgeroofde veren'. Het is hier belangrijk om op te merken dat Mutsaers in haar essay een verouderde term gebruikt om te verwijzen naar de oorspronkelijke bewoners van Noord-Amerika. In die tekst is de 'Wilde Indiaan' een schaduwspel waarbij de vorm van een Indiaan die veren als hoofddeksel draagt met de handen wordt nagebootst: 'Doordat de veren van het schaduwbeeld naadloos in de kop overgingen, heb ik zelfs een tijdje gedacht dat Indianenveren rechtstreeks uit de hoofdhuid [van de Indiaan] groeiden' (*P*, p. 172). Ook al weet Mutsaers dat de associatie tussen de veren en de Indiaan in de geest gebeurt, kan ze zich niet 'aan het idee onttrekken dat al die veren stuk voor stuk uit het Indianenlichaam zelf waren gegroeid. Maar het was natuurlijk het lichaam niet, het was de geest' (*P*, p. 174). Tegelijkertijd is de vogelveer een concreet attribuut dat de Indianen zich 'dermate [hebben] toegeeigend dat het van de weeromstuit Indianenveren zijn geworden' (*P*, p. 174). In de

geest en in de taal worden de veren dus onlosmakelijk verbonden met de Indiaan. Door deze verstrengeling van het lichaam van de Indiaan met veren ontstaat er in de geest ook de associatie tussen de Indiaan en de vogel. Hierdoor kan sprake zijn van een vogelwording waarbij wat het ene bepaalt ook het andere mee bepaalt en andersom. Die verbondenheid tussen de Indiaan en de vogel heeft immers, zoals Mutsaers uitlegt, prachtige Indianenkunst opgeleverd. Mutsaers herinnert de lezer er in haar essay echter nadrukkelijk aan dat hierbij niet vergeten mag worden dat al die objecten van de Indianen die nu in musea zijn beland uit het leven zijn gegrepen. Zo stelt ze bijvoorbeeld: 'Alsof dit geen rok was! Alsof die rok niet bedoeld was om een gestalte te omvatten!'. Het betreft geenszins enkel abstracte kunst (*P*, p. 176). Hieruit blijkt hoe leven en kunst, concreet en abstract, lichaam en geest ten nauwste met elkaar verweven zijn voor Mutsaers. Door die verstrengeling kan een dierwording plaatsvinden, net zoals bij de Indiaan die vogel *is* omdat hij die vogel niet alleen figuurlijk wordt, maar ook letterlijk belichaamt via de veren (die hij draagt). Dat letterlijk-concrete aspect komt overeen met een metonymische relatie waarbij, net zoals voor de Indiaan een verenkostuum zijn lichaam en zijn hele wezen insluit, een kunstobject het leven kan insluiten. Mutsaers' roman *Rachels rokje* (1994) wordt, zoals we nog zullen zien, niet voor niets als een levendig rokje opgevoerd dat cirkelt, dwarrelt en golft rondom de protagoniste Rachel S.

De tekst 'Pegasisch' kunnen we dus enerzijds door het paardenmotief verbinden met Kafka's prozaschets 'Wunsch, Indianer zu werden' en anderzijds door het motief van het bevleugelde paard met Mutsaers' essay 'Dubbelgeroofde veren' waarin Mutsaers aan het slot overigens zegt dat het geheim van de 'wilde Indiaan' 'bevlogen lichtheid' [47] is (*P*, p. 180). Beide verwijzingen hebben betrekking op een bijzonder en wederzijds wordingsproces tussen mens en dier (paard en vogel). Uit meerdere essays en verhalen uit *Paardejam* blijkt immers dat de schrijfster de wens tot dierwording zelf koestert. Niet voor niets is 'Pegasisch' in *Paardejam* overigens aan het einde vlak vóór het poëticale essay 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard' opgenomen waarin, zoals ik hierboven heb uitgelegd, Mutsaers Deleuze aanhaalt om de paardwording van de schrijver te bespreken (zie 2010, p. 212). Deze korte prozatekst van Mutsaers kunnen we dus ook lezen als een schets waarin een bijzondere relatie met een paard en een paardwording gestalte krijgen: de grenzen tussen de menselijke protagonisten en het paard worden in meerdere opzichten poreus in het verhaal. Hoe dit precies tot stand komt, zal ik nu aantonen aan de hand van een bijkomende Kafka-intertekst en de narratologische inbedding van 'Pegasisch'.

'Pegasisch' vertelt dus over een pikeur en een schoolrijdster (een 'ze'). Ze hebben het over dressuur en de juiste manier om paard te rijden. In deze situationele

context herkent men zoals gezegd een verwijzing naar Kafka's kortverhaal 'Ein junger ehrgeiziger Student' (1915), dat opgenomen is in Kafka's *Nachgelassene Schriften und Fragmente I* (1993). In deze tekst van Kafka gaat het om een student die hele nachten wijdt aan het paardrijden en meer bepaald aan de dressuur van het paard. Wat in de onderneming van de student vooral opvalt, zoals Driscoll uitlegt, is zijn idee van 'this nocturnal pedagogy (or rather, [...] hippogogy) not as a process of domestication, but rather of coaxing out and cultivating the *wildness* of the animal' (2014, p. 186). Dit is in het bijzonder af te leiden uit de volgende passage uit Kafka's tekst, die Driscoll ook aanhaalt:

> Die Reizbarkeit, von der Mensch und Tier, wenn sie in der Nacht wachen und arbeiten, ergriffen werden, war in seinem Plan ausdrücklich verlangt. Er fürchtete nicht wie andere Sachverständige die Wildheit des Pferdes, er forderte sie vielmehr, ja er wollte sie erzeugen, zwar nicht durch die Peitsche aber durch das Reizmittel seiner unablässigen Anwesenheit und des unablässigen Unterrichts. (Kafka, 1993, p. 227)

Volgens Driscoll komt in deze passage Kafka's zoöpoëtica treffend tot uiting. Driscoll benadrukt in de onderneming van de student de 'exceptional receptivity to stimuli on the part of the human as well as the animal' (2014, p. 186). Hiermee wordt verwezen naar een bijzondere wisselwerking tussen de student en het paard, of zoals Driscoll het verwoordt: 'This is a reciprocal process—the young man is both a teacher and a student, after all, and he is only interested in an "allgemeinen Fortschritt," not the pitiful and embarrassing "einzelne Fortschritte" (p. 227) that his rivals have been content to vaunt themselves with' (2014, p. 186). Driscoll voegt hier nog aan toe dat de student ervan overtuigd is dat 'given the right method and sufficient patience, it will be possible to achieve something approaching true symbiosis of horse and rider' (2014, p. 187). Deze symbiotische relatie tussen paard en berijder komt in Kafka's tekst eigenlijk niet zozeer tot uiting door het idee van wat goed paardrijden volgens de student inhoudt, zoals Driscoll hier suggereert, maar veeleer doordat de student en het paard 'unablässig' ('voortdurend') in elkaars buurt verkeren. Student en paard maken dan ook allebei samen deel uit van de handeling, namelijk het paardrijden. Zo neemt de jonge man die zowel student als meester is, afstand van bepaalde ideeën over paardrijden zoals die door zogenaamde 'Kennern' worden gedoceerd. Hij is daarbij echter niet de enige die uitgaat van zijn gevoel en voeling om goed paard te rijden. Ook het paard doet dat aangezien hij hier in relatie treedt met de student en 'allgemeine[...] Fortschritt[e]' maakt (zie Kafka, 1993, p. 227). Kafka's verhaal drukt dus een tweestrijd uit tussen gevoelvol

en 'gefühllos' paardrijden (p. 227). Dit is vergelijkbaar met de twistappel tussen de pikeur en de berijdster in Mutsaers' verhaal. De pikeur belichaamt de kenner en de discipline. Hij zou het goed vinden dat de berijdster eens een echte rijbroek zou aandoen, 'zoeëntje met flappen opzij' (*P*, p. 189). De berijdster die zeer speels overkomt in de tekst, begrijpt eerst niet goed wat de meerwaarde daarvan zou zijn. Op het einde staat dat ze het uiteindelijk begrijpt, weliswaar anders: 'Eindelijk begrijpt ze het: de rijbroek geeft het paard vleugeltjes en het paard geeft die vleugeltjes aan jou. Is het het idee of is het het gevoel? Wat maakt het uit. Als je maar de lucht in gaat' (*P*, p. 189). Uiteindelijk komen de rijmeester en de berijdster met elkaar overeen. Zoals Herman en Vervaeck uitleggen, vindt op het einde een grensoverschrijding plaats. De pikeur en het meisje delen uiteindelijk hetzelfde verlangen: de lucht in gaan, '– een verlangen dat niet alleen de brug vormt tussen de personages maar ook tussen de tegengestelde polen zoals discipline en spel, idee en gevoel' (Herman en Vervaeck, 2009, p. 149).

De tekst 'Pegasisch' is, zoals Vervaeck en Herman aangeven, een derdepersoonsvertelling met een dubbele focalisatie en een onzichtbare maar aanwezige verteller oftewel een 'teruggetrokken' verteller. Dit maakt het voor de lezer, zoals ze vaststellen, niet gemakkelijk (2009, p. 168). Ze laten bijvoorbeeld zien dat het door de vrije indirecte rede vaak niet duidelijk is wie wat zegt: de verteller of één van de twee personages in de tekst? (2009, pp. 12-13). Ook merken ze op dat er nergens in de tekst een aanwijzing is om te weten of het personage van de pikeur dan wel een man of een vrouw is. Zo tonen ze ook aan hoe Mutsaers, kort samengevat, hier inspeelt op de machtsverhouding tussen man en vrouw. De lezer is in eerste instantie geneigd de pikeur als mannelijk te identificeren door het autoritaire karakter van deze figuur, maar in de tekst wordt dat personage nergens met een 'hij' aangeduid (zie Herman en Vervaeck, 2009, p. 148). Hiermee wordt, zoals Herman en Vervaeck uitleggen, ook een lectuur van de tekst mogelijk die de (lezers) veronderstelling ontmantelt dat de pikeur een man is en dat de man baas is over de vrouw. 'Pegasisch' kan dan gelezen worden als een feministische tekst die indruist tegen de fallocentrische traditie (zie 2009, pp. 126-127). De grote suggestiviteit, openheid en dubbelzinnigheid – door onder andere de narratologische besluiteloosheid en onbeslisbaarheid (tussen wie zegt en wie vertelt) – zorgen voor grensoverschrijdingen op verschillende niveaus in dit verhaal (zie Vervaeck en Herman, 2009, pp. 148-149). In het licht van de dierenproblematiek worden in 'Pegasisch' niet alleen de grenzen tussen verteller en personage, man en vrouw, poreus gemaakt, maar ook die tussen de mens als dresseur/rijder en het paard.

Opvallend genoeg komt het paard in zowel Sereni's als Vervaecks en Hermans lectuur van de tekst amper ter sprake. Dit heeft allicht te maken met het feit dat

in Mutsaers' verhaal (haast) niets gezegd wordt over het paard van de rijdster, maar wel over de rijbroek met flappen opzij die ze zou moeten dragen om paard te rijden. Toch kan men uit de poëticale, deiktische en situationele context afleiden dat dat paard degelijk in het verhaal aanwezig is. Zoals Mutsaers het voor de Indiaan en zijn relatie tot de vogel heeft geformuleerd in 'Dubbelgeroofde veren', zou men kunnen stellen: Wie *berijdster* zegt, zegt *rijbroek* en wie *rijbroek* zegt, zegt *paard*. Aan het einde van het verhaal openbaart zich in dat verband een bijzonder dierenperspectief. In de slotregels lezen we dat de berijdster eindelijk begrijpt dat het de 'vleugeltjes' zijn, die 'de rijbroek' verschaft, die van belang zijn. De 'rijbroek' die op het eerste gezicht een triviaal gegeven is in het verhaal, heeft eigenlijk zowel een deterritorialiserende als een reterritorialiserende functie. De rijbroek is enerzijds als kledingstuk datgene wat vanuit de menselijke norm de mens van het paard onderscheidt. Anderzijds fungeert deze rijbroek hier ook als een soort schakel tussen het paard en de mens (de berijdster). Deze verbindt ze letterlijk en ook figuurlijk met elkaar. De rijbroek activeert zodoende een wederzijdse metonymische relatie tussen het paard en de mens, want hij kan tegelijk naar de berijdster en naar het paard verwijzen. Op die manier verschaft de broek het paard, zo kan men dit gedeeltelijk vanuit een deleuziaans perspectief lezen, een vluchtlijn (de 'vleugeltjes') terwijl het paard tegelijkertijd die vluchtlijn aan het 'jou', namelijk de berijdster als mens, verschaft. Hierdoor ontstaat er een alternatief perspectief waarin paard en rijdster, dier en mens, onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De deterritorialisatie en perspectiefverandering vindt dus plaats via de rijbroek die hier in de fictionele wereld bevleugeld wordt. De rijbroek wordt in dat opzicht ook lichter en opgeheven. Net zoals er in de fictionele wereld van het verhaal vanaf het begin geen twijfel over heerst dat je de lucht in kan gaan, zoals Herman en Vervaeck uitleggen (2009, p. 159), zo wordt het hier ook mogelijk te denken dat de mens vanaf het begin een paard *is*. De paardwording in 'Pegasisch' wordt mogelijk precies omdat er een dierlijke figuur in de tekst aanwezig is, die het verhaal onttrekt aan een antropocentrische logica en die het mogelijk maakt om in de lucht te gaan. Dit "in de lucht gaan" kunnen we enerzijds figuurlijk lezen als lichter (en onvatbaar) worden en verdwijnen in het zwerk, maar ook letterlijk in de zin van (op)vliegen of de lucht in springen op de rug van het paard.

De zoömorfe figuur van het paard kunnen we in meerdere opzichten in verband brengen met de personages van de berijdster en de pikeur. In de tekst vinden we op het eerste niveau (van de personages) een aantal aanwijzingen om de berijdster (de vrouw) met het paard te verbinden. Herman en Vervaeck merken op dat de pikeur de berijdster 'probeert te onderwerpen, terwijl zij op haar beurt het paard probeert te dresseren' (2009, p. 130). Ten eerste kunnen we hierin een spiegelverhouding

lezen tussen de pikeur, de berijdster en het paard. De berijdster gedraagt zich voor de pikeur als het ware zoals het paard dat zij probeert te beheersen. De berijdster heeft een tegendraadse en ongehoorzame houding ten opzichte van de rijmeester. Dit blijkt vooral uit de volgende passage:

> En de vrouwen die van zichzelf een rijbroek dragen, in de vorm van vet, mogen die dan misschien zonder meer rondrijden? Nu heeft de pikeur geen zin meer om iets uit te leggen. Soms raakt je geduld eenvoudig op. Daar komt bij dat al dat gevraag de les bederft, met name voor de andere dames. De paarden lopen er als haringen bij. De zweep moet er maar eens op. (*P*, p. 189)

Net zoals het paard dat hier als onbesuisd wordt voorgesteld, valt de berijdster moeilijk te controleren en te overhalen. Herman en Vervaeck hebben bovendien met betrekking tot de karakterisering van het personage ook gewezen op de vergelijking van de berijdster met het paard: ‘In “Pegasisch” wordt het karakter van de hoofdfiguur verduidelijkt door de vergelijking met het paard. Net als het paard wil de rijdster loskomen van de grond [...]’ (2009, p. 73).

Volgens Herman en Vervaeck laat het ‘eind van het verhaal [...] zien dat niemand [d.w.z. in hun lectuur de personages van de berijdster en de pikeur, BF] echt macht uitoefent. De pikeur slaagt er niet in het meisje te onderwerpen en het meisje slaagt er op haar beurt niet in het paard te dresseren. En toch gaan ze de lucht in. Of beter: net daardoor gaan ze de lucht in’. Herman en Vervaeck concluderen dat ‘de onbeslisbaarheid (“wat maakt het uit?”)’ ervoor zorgt dat het doel bereikt wordt (2009, p. 131). Volgens hen is die onbeslisbaarheid precies het (ethisch) doel van deze tekst (p. 131). Toch ontbreekt in hun lectuur de duiding van een niet onbelangrijke instantie die weliswaar niet als sprekend personage wordt voorgesteld, maar door de context wel aanwezig is, met name het paard. Deze beschikt – hoe het ook zij – over *agency*. Dat paard beïnvloedt namelijk impliciet de berijdster alsook de pikeur en dus als zodanig het verloop van het verhaal. Eigenlijk is het het paard dat er impliciet voor zorgt dat de pikeur en de berijdster ‘de lucht in gaan’, dat ze namelijk als het ware (op)vliegen in het zwerk of lichter worden (en ergens ook oncontroleerbaar worden) en verdwijnen. Doordat de dressuur faalt, kunnen we ook veronderstellen dat het paard ontembaar en wild is en dat het dier dus de touwtjes in handen neemt. Dit is een ander aspect dat we met Kafka’s tekst ‘Ein Ehrgeiziger Student’ kunnen verbinden. De student in Kafka’s tekst verwerpt de domesticatie van het paard met de zweep en bevordert veeleer de wilde natuur van het dier. Tegelijkertijd wijkt hij daarmee zelf af van wat zijn voorgangers en rijmeesters doen. Hierdoor wordt hij zoals het paard ook een beetje onbeheersbaar

en wild. Hierin drukt zich een bijzondere spiegeling tussen paard en berijder uit. Ook in dit verband kunnen we spreken van een symbiosis tussen beiden. Een dergelijke relatie kunnen we in Mutsaers' tekst eveneens door de chiastische relatie tussen de berijdster en het paard opsporen. Tegelijkertijd wordt in 'Pegasisch', door de onmacht van zowel de pikeur als de berijdster, op het einde de onbesuisdheid en onvatbaarheid van het paard gekoesterd aangezien ze er allebei niet in slagen hem te dresseren.

Op het niveau van de vertelling hebben we ten tweede kunnen vaststellen dat de berijdster en de pikeur, beide focalisatoren in het verhaal, op het einde evolueren, zoals Vervaeck en Herman ook opmerken (2009, p. 131 en p. 176), en allebei dezelfde fictionele opvatting omhelzen: 'Als je maar de lucht in gaat'. Het voornaamwoord 'je' kunnen we hier op de hele groep betrekken, namelijk zowel op de pikeur, de berijdster en haar paard als op de andere dames en paarden. Het paard kunnen we ook in verband brengen met de verteller. Net zoals de teruggetrokken verteller is hij ook zo goed als onzichtbaar (of onhoorbaar) in het verhaal, maar toch nog aanwezig en essentieel. We kunnen hier ook opmerken dat het paard, doordat het niet als zodanig spreekt en dus stil is in het verhaal, in zijn "natuurlijke" aard wordt gerespecteerd. Dit zorgt voor een realistisch effect en een mimetische weergave van het dier in het verhaal. Dat mimetische aspect is nog een verdere aanwijzing om een verwantschap tussen de vertellerstem, die nauwelijks hoorbaar is, en het paard in acht te nemen.

Paard/verteller, berijdster en pikeur vormen hier dus een drie-eenheid. Daarin kan men een allusie op de gevleugelde kar van Plato herkennen. In de platonische mythe trekken twee paarden een kar met een koetsier naar de hemel. De twee paarden belichamen de tegenstrijdige krachten van de ziel. Het zwarte paard is beestachtig en het witte paard is goed of verheven. De taak van de koetsier bestaat erin die twee krachten in evenwicht te houden. Enkel op die manier kan de mens de hogere sferen van de ziel bereiken. Aan het einde van 'Pegasisch' wordt het twistgesprek tussen pikeur en berijdster immers opgelost. Beide protagonisten belichamen in het begin van het verhaal tegenovergestelde posities of ook wel tegengestelde krachten: discipline en speelsheid, ratio en gevoel. De verteller kunnen we dan vergelijken met de koetsier. Hij treedt op als bemiddelende instantie die deze twee tegenovergestelde visies onder woorden brengt en dus in zekere zin in evenwicht probeert te brengen. Dat lukt ook aan het einde van 'Pegasisch': beide personages en dus beide visies komen overeen. In het licht van deze vergelijking met de platonische mythe kan men in 'Pegasisch' ook een rollenomkering tussen mens en dier lezen. We zouden hier kunnen aannemen dat niet twee paarden een kar vooruittrekken, maar twee menselijke figuren (pikeur en rijdster). Het paard

belichaamt in dat opzicht dan, zoals de verteller, de koetsier die hier vanuit dat omkeringsmotief veeleer de *wildheid* van deze twee krachten bevordert om de lucht in te gaan. Dat laatste kunnen we lezen als het bereiken van een transcendentale dimensie die het menselijke en het aardse overstijgt. In dat licht kunnen we het hierboven besproken embleem van het paard en de berijder overigens als een prefiguratie zien van dit verhaal over de paardenrijdster en de pikeur en in het bijzonder over deze omkeringsdynamiek tussen mens en dier. Dat beeld van twee oncontroleerbare paarden herinnert misschien ook niet toevallig aan een passage uit Kafka's verhaal 'Ein Landarzt' (zie Kafka, 1994, pp. 252-261). In die tekst wordt de protagonist verplicht om met twee onbeheersbare rossen te rijden. Hij kan de paarden niet temmen. Op het einde maken ze zich door hun wildheid los van de kar waarvoor ze gespannen werden en verdwijnen ze in het winterse landschap. Het idee van de twee krachten die zowel speelsheid als rede kunnen belichamen en in evenwicht gehouden moeten worden, kunnen we overigens nog in verband brengen met een poëticale lectuur van 'Pegasisch'. Dit herinnert aan de hierboven aangehaalde inktvis-zeefdruk waarin de inktvis de machtsbalans symboliseert tussen licht en zwaar in Mutsaers' schriftuur.

5.3. Mens-diermaskerade

De paard-rijderdynamiek en in het bijzonder het attribuut van de rijbroek uit 'Pegasisch' herinneren nog aan een beeldverhaal uit *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* (1986). Door de vele erotische connotaties, de absurde en voor bepaalde lezers aanstootgevende taferelen werd dit boek als provocerend beschouwd (Heymans, 1996, p. 75). In dit verhaal speelt het dierenmotief ook een bijzondere rol en worden tevens normatieve denkkaders ter discussie gesteld. *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* is een groot beeldverhaal dat 40 afleveringen telt die ook als afzonderlijke beeldverhalen gelezen kunnen worden. De afbeeldingen uit elke aflevering worden begeleid door distichons met eindrijmen. In het achttiende beeldverhaal zien we het mannelijke personage Donselaer met een soort variant op een stokpaard lopen naast een naakte vrouw op een paard (afbeelding 17).



Fig. 17: Beeldverhaal achttien uit *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* van Charlotte Mutsaers (1986)

In dit plaatje kunnen we een theriantropische figuratie herkennen. Deze mens-diermaskerade wordt echter opzichtig artificieel gehouden. Men ziet namelijk onder het paardenattribuut nog de benen van Donselaer, wat een groteske indruk wekt. Dat artificiële en groteske effect blijkt ook uit de verhalende tekst: De vrouw en de man rijden samen zij aan zij totdat de vrouw plotseling een pauze wil inlassen om 'aan de voet van een plataan' te vrijen. Donselaer doet dan zijn kitscherige paardenattribuut uit. De onttovering zorgt ervoor dat de vrouw niets meer met Donselaer wil aanvangen, alsof het het stokpaard was dat haar aantrok en niet de man zelf: 'Van hompiekurken komt er niets / nog liever rijdt zij op een fiets' (1986). De

seksuele dimensie die hier aan het paardrijden wordt toegeschreven, wordt door de vergelijking met het fietsrijden geneutraliseerd.

De hoofdfiguur Donselaer belichaamt in het hele boek een antiheld. Hij treedt er allesbehalve als een krachtige, mannelijke figuur op. In meerdere beeldverhalen laat hij zich door vrouwen (ver)leiden en misleiden. Zo wordt ook in dit speels-groteske verhaal het traditionele beeld van de man die de vrouw onderdrukt, ondermijnd. De bijnaam of het koosnaampje 'Dons' – de gebruikte afgekorte versie van Donselaers naam – verwijst immers naar zijn zachte, weke onmannelijkheid. Het is het paard dat zijn mannelijkheid belichaamt, maar dat paardenaspect blijkt slechts een vermomming. Uit het verhaal valt af te leiden dat wanneer de man genaamd Donselaer zijn dierlijk attribuut – in de vorm van een paard – verliest, hij niet meer zo aantrekkelijk is voor de vrouw. Met andere woorden, het is zijn *paard-zijn* dat hem zijn dierlijk en tegelijk seksueel vermogen verschaft in de ogen van de vrouw.

Daarnaast wordt de vrouw in het beeldverhaal expliciet als amazone voorgesteld: 'Donselaer hier zeer sportief / kreeg een amazone lief' (1986). Deze rijmen zetten de hierboven besproken kitscherige en groteske toon nog eens aan. Door de nauwe band van amazones met paarden en de combinatie van een naakte vrouw op een paard, kan in de reeks afbeeldingen ook hier sprake zijn van een theriantropische constructie, en sterker nog: van een verwantschap tussen vrouw en paard. Amazones zijn in de Griekse mythologie strijdende vrouwen die weigeren zich onderdanig op te stellen ten opzichte van mannen. Hieruit rijst een rivaliteit met de man, die de wens en energie om als geliefde en moeder op te treden uitdooft (zie Chervalier en Gheerbrant, 1988, p. 28). In het beeldverhaal verschijnt de vrouw als een sterkere figuur dan haar mannelijke tegenhanger Donselaer, wat overigens voor het hele boek geldt. De vrouw lijkt zich alleen te willen verenigen met het paard en niet met de man. Het paard vervangt hier de man. Door het paard te *berijden*, kan ze dus net haar dominantie laten zien. De ideologische strekking van dit verhaal schuilt in het feit dat de vrouwelijke en dierlijke aspecten het mannelijke perspectief ondermijnen. Zo kan men in dit verhaal zowel een verzet lezen tegen een fallocentrische visie als, zoals in 'Pegasisch', tegen een antropocentrische logica.

Conclusie

In dit onderdeel over mens-dieremblemen, -beeldverhalen en -verhalen zien we hoe dierensymbolen van groot belang zijn om het werk van Mutsaers te doorgronden. In Mutsaers' beelden en verhalen kan de figuur van het paard zowel met subversiviteit

als met transcendentie in verband worden gebracht. In meerdere emblemen uit *Het circus van de geest* worden conventionele beelden over de mens-dierrelatie ontmanteld om een alternatief perspectief of een andere waarheid te laten zien. Het embleem van het paard en de berijder waarin het paard de knallende zweep hanteert, beeldt expliciet een mens-dieromkering uit. In 'Pegasisch' wordt de figuur van het paard en diens *agency* belicht waardoor niet alleen op een poëticale lectuur wordt aangestuurd, maar ook op een lectuur die het paard als het ware emancipeert en dus op een dierenperspectief. Zo heb ik laten zien dat in die tekst vanuit een aantal narratologische aspecten, metonymische procedés en intertekstuele verbanden ook sprake kan zijn van een grensoverschrijding en ononderscheidbaarheid tussen paard en berijdster enerzijds en tussen paard en verteller anderzijds. De theriantropische figuraties die in het besproken beeldverhaal over meneer Donselaer voorkomen, hebben in dit geval vooral een grotesk effect wat betreft de mannelijkheid van de protagonist. De man wordt er in de ogen van de vrouw als ondergeschikt aan het paard voorgesteld. Op die manier wordt ook hier de antropocentrische grens ter discussie gesteld. Zo zien we hoe in bepaalde tekst-beeldcombinaties uit *Het circus van de geest* en uit *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* de wisselwerking tussen letterlijke en figuurlijke betekenis ten opzichte van de dierenfiguren een belangrijke rol speelt om dierpolitieke patronen te ontwaren. In een verhaal zoals 'Pegasisch' roept de op het eerste gezicht impliciete aanwezigheid, maar eigenlijk centrale functie van het paard in de tekst, een zoöpolitieke dimensie op. In deze verschillende werken wordt eigenlijk in velerlei opzicht de grens tussen paard en mens in twijfel getrokken.

6. Gelukkige Varken: mens-diermedeplichtigheid

> *'[...] Dit soort dingen doen ze met varkens, koeien en lammetjes toch ook? Die worden toch ook vaak afgebeeld als dartele lachebekken die verlangend uitzien naar de slacht?'*
>
> (Mutsaers, *Koetsier Herfst*, 2008, p. 269)

Sinds 1987 heeft Mutsaers een aantal prentkaarten gemaakt en laten uitgeven. Zo heeft ze in totaal tweeënzestig ansichtkaarten uitgegeven bij *Black Olive Press*. De uitgever, Henk van der Does, heeft de losse prenten in verschillende series gepubliceerd. Twaalf prenten uit de serie 42-53 werden ter gelegenheid van de tentoonstelling over Mutsaers' creatief werk, die vanaf april 2010 in het Letterkundig Museum plaatsvond, in een mapje samengesteld. Ook in november 2011 heeft de uitgever het mapje *Inkt- en andere vissen* gemaakt met de losse ansichtkaarten uit de volgende serie 54-62. Vrijwel alle schilderwerken en motieven uit Mutsaers' iconografisch werk zijn in deze verschillende reeksen ansichtkaarten opgenomen. In prentformaat verschenen bijvoorbeeld een drietal inktvis-zeefdrukken en collages (1990), meerdere zelfportretten uit de reeks *La Belle et la Bête* (1981-1983) en ook het acrylschilderij *Leda en de zwaan I* (1985) [48]. Daarnaast bevatten de series ook een aantal oorspronkelijke werken die in dat formaat werden gedrukt voor de eindejaarsfeesten evenals ansichtkaarten met minder bekende of verspreide beeldende werken van Mutsaers. Dat is het geval voor de ansichtkaart *Tweevarken* die in 1988 verscheen. Daarop pronkt een tekening van twee varkens met als bijschrift het gedicht 'Gelukkige Varken': 'Een vark vertreedt/ zich in de wei/ Een tweede vark/ voegt zich daarbij:/ gezellig/ voor die varken!/ Et tu/ Brute?'. Onderaan de kaart staat er nog: 'Gelukkig Nieuwjaar' (afbeelding 18).



Fig. 18: Ansichtkaart ‘Gelukkige Varken’ van Charlotte Mutsaers (1988)

Dit gedicht is ook in het literaire tijdschrift *De Tweede Ronde* met eigen illustratie (1989, p. 101) verschenen. Wat de losse afbeelding van de twee varkens betreft, is die later opgenomen in *Bont* (*B*, p. 23). Daar verschijnt dit beeld in een andere *frame*, namelijk als illustratie bij een kritisch essay dat onder meer de leefomstandigheden van varkens in de bio-industrie als onderwerp heeft.

Ik zal hier de zoökritische boodschap van Mutsaers’ prentkaart belichten door in te gaan op de wisselwerking tussen figuratieve en (inter)tekstuele aspecten. Op de prentkaart ‘Gelukkige Varken’ krijgen we twee – zeg maar – vrolijk stappende, in elk geval ‘gelukkige’ varkens te zien die dezelfde kant opgaan en in het verlengde van elkaar staan. In de begeleidende tekst wordt door de context van het Nieuwjaarsfeest gealludeerd op het “feestvarken” dat metaforisch naar de mens verwijst. Zo heeft de postkaart op het eerste gezicht geenszins echte varkens als onderwerp die tijdens de

feesten en misschien nog meer met 'Nieuwjaar' worden opgegeten. In de tekening van de varkens wordt de mens op een subtiele manier zichtbaar, niet alleen door de vergelijkbare roze huidskleur, maar vooral door de mensvormige trekken die we in de afbeelding kunnen herkennen: een paar ogen, een paar armen en vooral de rechtstaande houding. '[D]ie varken' neemt in de afbeelding een zeer antropomorfe vorm aan. Hiermee wordt eigenlijk ook omgekeerd een zoömorf beeld van de mens weergegeven. Het gaat namelijk om een figuratieve 'tweevarken' of een simultane twee-eenheid van mens en varken: Ze zijn één en twee tegelijk. Opvallend is ook de iconische dimensie van deze prentkaart. Het in handschrift geschreven gedicht geeft enerzijds de speelse, spontane en kinderlijke toon weer. De frases 'Gelukkige Varken' of 'die varken' kan men bijvoorbeeld als spellingfouten lezen van een kind dat leert schrijven [49]. Anderzijds kan een dergelijke 'schrijffout' ook als een strategie van Mutsaers beschouwd worden om daar juist de aandacht op te vestigen. Dit illustreert ze immers in haar poëticale essay 'To the Lighthouse, maar zwaar bepakt' uit *Kersebloed* aan de hand van een gedicht waarin 'luoter' staat in plaats van 'louter':

> Je leest het, je lacht even en je denkt: dit is geen ijzersterke poëzie. Maar dan valt je oog op de schrijffout en door die fout denk je ineens aan de maker: al die moeite voor niets! Je lacht niet meer, je houdt je adem in. De simpele omzetting van twee letters opent je ogen op de ernst van de boodschap. (Mutsaers, 1990, p. 30)

Door de schijnbare fout op Mutsaers' kaart valt onze aandacht op het woord 'varken'. Dit wijst er enigszins op dat ook hier achter de speelse, kinderlijke en lichte vormgeving weleens een complexe en ernstige dimensie kan schuilgaan. Ook de verwijzing naar de laatste woorden van Julius Caesar in het Latijn, namelijk 'Et tu Brute', geven de gelaagdheid van deze ansichtkaart aan. Het gaat namelijk om een verwijzing naar de moord op Caesar. Hij zou deze woorden hebben uitgesproken op het moment dat hij verschillende messteken kreeg van een aantal senatoren. Onder de moordenaars herkent Caesar zijn zogenaamde vriend en pleegzoon Brutus. 'Et tu Brute?', zou hij dan gevraagd hebben. Deze woorden worden hier dan aangehaald om naar een vorm van medeplichtigheid te verwijzen [50]. Het op het eerste gezicht 'Gelukkige Varken' is in dat opzicht ironisch bedoeld en houdt dus een kritische boodschap in.

De twee varkens op de kaart kijken in dezelfde richting. Ook nemen ze al stappend dezelfde rechtstaande houding aan en lijken ze gezamenlijk vier poten, twee armen, twee ogen, twee oren en één krulstaart te hebben. Ze lijken elkaars verlengstuk en

spiegelbeeld. Dat idee van twee gelijklopende en elkaar weerspiegelende varkens wordt door het korte gedicht van Mutsaers op de kaart, onder de curieuze titel 'Gelukkige Varken', weergegeven. Uit de poëtische tekst kunnen we eveneens afleiden dat de twee afgebeelde varkens eigenlijk een eenheid vormen. Talig gezien bestaat het eerste 'vark' pas met het tweede 'vark' als een geheel, namelijk als één 'varken'. Als men deze talige afwijking aanneemt, kan men echter een syntactische coherentie herkennen wat betreft de meervoudsvorm: 'die varken'. Het is dus één (als 'varken') en twee tegelijk (door 'die varken'), met andere woorden een "twee-eenheid". Door deze strategische 'fout' of bewoording die afwijkt van de correcte en geijkte taal lijkt Mutsaers de veelheid en verscheidenheid aan varkens te willen contrasteren met het enkelvoudige nomen 'varken' dat ieder varken herleidt tot één en dezelfde onbepaalde en abstracte massa. Die onbepaaldheid van het 'varken' (of van 'het dier') die de gangbare taal weergeeft, legitimeert ook de manier waarop de mens dieren en in het bijzonder varkens ongedifferentieerd behandelt.

Het varken fungeert op Mutsaers' afbeelding kennelijk als een prototype om een collectiviteit te vertegenwoordigen. Door de rechtstaande, ononderscheidbare en geprofileerde houding van de varkens lijken ze op een legertje dat naar het slagveld trekt. Hieromtrent kan men in de afbeelding nog een verwijzing naar de bekende en sterk ideologisch getinte fabel *Animal Farm* van George Orwell uit 1945 zien [51]. In Orwells fabel vindt men een belangrijke omkering tussen de dieren die aanvankelijk uitgebuit werden door de boer, meneer Jones, en diezelfde dieren die daarna de leiding van de boerderij overnemen. Onder de verschillende diersoorten op de boerderij zijn het uitgerekend de varkens die de macht in handen nemen. De overname van de boerderij door de varkens gaat gepaard met de centrale gedachte: 'Four legs good, two legs bad' (Orwell, 1977, pp. 30-31). Dat is wat Snowball – één van de varkensleiders – in Orwells tekst 'the essential principle of Animalism' noemt (p. 31). Dat principe moet ervoor zorgen dat elk dier zich op elk moment kan gewaarworden van de bedreiging die de menselijke soort voor hem betekent. Naarmate de handeling vordert zien we hoe tegen het einde van de fabel een nieuwe omkering plaatsvindt. De varkens die eerst de uitgebuitenen waren, zijn nu de uitbuiters van de andere dieren geworden. De spreuk verandert en luidt dan: 'Four legs good, two legs better'. De slotzin van het verhaal verraadt de menswording van de varkens. Ze zijn in de ogen van de andere dieren haast niet meer te onderscheiden van de mensen: 'The creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again; but already it was impossible to say which was which' (1945, p. 119). Dit is vergelijkbaar met Mutsaers' beeld van het 'tweevarken'. In de afbeelding weet men niet zo goed of men vier (varkens) poten of dan wel twee paar (menselijke) benen ziet. Dit komt door de tegelijk

antropomorfe en zoömorfe compositie waarbij mens en varken één en twee tegelijk lijken te zijn. Ook de vraagzin 'Et tu Brute?' op Mutsaers' kaart kan men verbinden met *Animal Farm*. In de context van deze fabel kan het een vraag zijn van de andere boerderijdieren aan hun zogeheten oud-kompanen, de varkens. De varkens hebben hun mededieren aan het einde van de fabel, zoals Brutus zijn vriend Caesar, ook verraden. Ze hebben de rol van de mensen overgenomen en zijn zelf de slachters geworden.

De verwijzing naar Orwells fabel verduidelijkt enerzijds het kritische dierenperspectief op Mutsaers' kaart. Anderzijds worden we in dat verband ook aangestuurd om Orwells tekst vanuit een animalistisch oogpunt te bekijken, zoals ik hier nog kort zal uitleggen. De meest gangbare lectuur van Orwells *Animal Farm* is die van een satire op de voormalige Sovjet-Unie tijdens de tweede wereldoorlog. Toch kan vanuit het perspectief van de *Animal Studies* van deze fabel een diergeoriënteerde lectuur worden ondernomen, zoals Naama Harel voorstelt. In haar artikel 'The Animal Voice behind the Animal Fable' (2009) laat Harel zien dat bepaalde fabels waarin niet-menselijke en menselijke personages met elkaar interageren ook iets over de toestand van het dier *an sich* zeggen en een kritische kijk werpen op de manier waarop mensen omgaan met andere dieren. Dit geldt, zo meent Harel, vooral voor fabels waarin gedomesticeerde dieren optreden. In de context van Orwells dierenfabel en Mutsaers' prentkaart met varkens is de Nederlandse term 'huisdier' van toepassing. Deze hanteer ik hier in de brede betekenis van het woord, namelijk om zowel naar gezelschapsdieren als naar landbouwdieren te verwijzen. Volgens Harel hebben fabels die relaties uitbeelden tussen mensen en huisdieren een realistisch effect omdat dit nauw aansluit bij dagdagelijkse mens-diersituaties en daarom referentieel is (2009, p. 13). In het licht van Mutsaers' fictie spreek ik liever van een authentiek effect en "natuurlijk" verhaal. Harel merkt daarentegen op dat de sprekende dierenfiguren die in die fabels optreden geantropomorfiseerd zijn en in dat opzicht als onnatuurlijk kunnen overkomen. Dat antropomorfe aspect kan volgens haar echter als instrument fungeren om een niet-menselijk perspectief te begrijpen en in te zien (2009, p. 13). Hierin herkent men Kari Weils idee van kritisch antropomorfisme (zie 2012, p. xx). Eerder heb ik met Weil uitgelegd dat een antropomorfe projectie ook een strategie kan zijn om het dier te benaderen, bijvoorbeeld om zich het leed van dieren in antropomorfe termen te kunnen inbeelden. Het gaat erom in dieren ook 'fellow subjects' te herkennen (Weil, p. xx), namelijk om ze te zien als metgezellen die ook kunnen voelen, lijden en plezier kunnen ervaren. Men moet zich hierbij echter niet voorstellen dat we kunnen weten hoe ze de wereld ervaren (zie Weil, p. xx). Dit geldt eigenlijk evenzeer voor de medemens. Men kan een ander wel begrijpen

en in acht nemen, maar dat wil niet zeggen dat men weet hoe het is om als hij of zij te denken, te voelen en de wereld te ervaren. Het idee dat de wereldervaring van een ander onachterhaalbaar is, wordt bijvoorbeeld benadrukt in Mutsaers' laatste roman *Harnas van Hansaplast* (2017) waarin de schrijfster het relaas doet van haar in fictief opzicht overleden broer. De representatie van een zuiver zoömorfisch perspectief is dan ook geen haalbare kaart. Het dierenperspectief kan nooit helemaal los beschouwd worden van een antropocentrische visie en moet dus veeleer vanuit een mens-dierrelationeel perspectief benaderd worden.

De beschrijving van de situatie van de dierenpersonages aan het begin van Orwells fabel kan zoals Harel uitlegt ook referentieel gelezen worden. Orwells tekst bevat immers een verwijzing naar de werkelijke situatie van boerderijdieren:

> Now, comrades, what is the nature of this life of ours? Let us face it: Our lives are miserable, laborious and short. We are born, we are given just so much food as will keep the breath in our bodies; and those of us who are capable of it are forced to work to the last atom of our strength; and the very instant that our usefulness has come to an end we are slaughtered with hideous cruelty. No animal in England knows the meaning of happiness or leisure after he is a year old. No animal in England is free. The life of an animal is misery and slavery: that is the plain truth. (Orwell, 1977, p. 8)

Ondanks de niet-realistische context waarin deze bewering wordt geuit (dieren kunnen niet spreken), zegt deze passage wel iets over de weinig rooskleurige situatie waarin bepaalde dieren leven. Daarnaast wijst Harel erop dat de uitgebeelde dierenslavernij in Orwells verhaal als 'prototype' fungeert van iedere vorm van slavernij (2009, p. 19). Op die manier wordt de conditie van het dier als vertrekpunt genomen en uitgebreid tot die van bepaalde mensengroepen. Orwells *Animal Farm* is een fabel die, om het met Harel te zeggen, 'expose the nonhuman animal voice behind the animal fable' (2009, p. 19). Deze niet-menselijke stem die uit Orwells fabel spreekt, problematiseert op zijn minst de grenzen tussen mens en dier.

Bij wijze van contrast met Orwells fabel valt op Mutsaers' postkaart het referentiële en politieke thema van de dierenuitbuiting als zodanig niet meteen af te leiden. Niet toevallig werd de ansichtkaart van het 'tweevarken' echter door Mutsaers herbruikt voor haar essay 'Waarin een klein land groot kan zijn' (*B*, p. 23). In die tekst levert de schrijfster expliciet kritiek op de manier waarop de Nederlandse bio-industrie varkens behandelt. Ze plaatst er het 'spaarvarken' dat ze het 'troetelkind' van de Nederlanders noemt, tegenover het 'biovarken', 'ons vette visitekaartje' (*B*, p. 22). Het eerste varken, dat naar een nationaal cliché

verwijst, contrasteert met het andere varken, dat naar een werkelijk dier verwijst. Het 'bio-varken' lijkt in onze wereld alleen maar bestaansrecht te hebben doordat het een 'mooi inkomstenplaatje' is, stelt Mutsaers: 'Rendement! Waarin een klein land groot kan zijn. En groter. En groter... Maar dat moet het natuurlijk wel blijven. Daarom hebben we een tweede ijzer in het vuur: het spaarvarken' (p. 22). Deze twee varkens beschouwt Mutsaers als nauw met elkaar verbonden in de Nederlandse maatschappij. Dit idee wordt ook weergegeven door de tweevoudige varkenstekening 'Gelukkige varken'/*Tweevarken* die bij het essay opgenomen werd (zie hierboven afbeelding 18) (*B*, p. 23). In een dergelijke materialistische en rendementspolitiek wordt het bio-varken (als werkelijk dier) eigenlijk op hetzelfde niveau als het 'spaarvarken' beschouwd en dus ook (als beeld en teken) herleid tot een fictieve figuur in de (Nederlandse) maatschappij. Dit herinnert aan een procedé dat vaak wordt ingezet voor vleesreclame. Fictieve dierenfiguren (zoals het beeld van een lachende of 'gelukkige' varken op een verpakking salami) worden gebruikt om de soms schrijnende toestand van het dier te verbergen. 'Een fictieve – en onmogelijke – figuur stelt zich zo in de plaats van een compleet tegenovergestelde realiteit'[25], zoals de filosofe Florence Burgat vaststelt (2015).

Mutsaers bekritiseert deze wantoestand van het dier in de samenleving en beschrijft dan ook die omzeilde of onzichtbaar geworden werkelijkheid van het bio-varken op een rauwe en sarcastische manier in haar essay:

> Eerst verblijft het maandenlang in een concentratiekamp waar het van hoektanden, krulstaart en eventuele ballen wordt ontdaan. Dan wordt het met elektrische veeprikkers (1000 volt) de veewagens in gedreven en vervolgens gaat het dan zonder eten en drinken en soms in de gloeiende zon een paar dagen op transport. (*B*, p. 22)

Mutsaers komt hier anders dan in dierenfabels voor het dier op en meer bepaald voor de situatie van varkens in de bio-industrie. Zo herinnert de behandeling van varkens in de bio-industrie Mutsaers aan de Holocaust [52]. De vergelijking met de Holocaust gebruikt de schrijfster als discursieve strategie om het geweld dat dieren wordt aangedaan zichtbaar te maken. Deze vergelijking is een vaak gebruikt middel door dierenrechtenorganisaties en kan als een provocerend en populistisch communicatiemiddel beschouwd worden. De holocaustvergelijking is problematisch omdat aspecten die niet-reduceerbaar zijn tot zowel het ene (de jood of de mens) als het andere (het dier) genegeerd worden, zoals Marcel Sebastian zegt:

---

[25] 'Une figure fictive – et impossible – se substitue ainsi à une réalité tout à fait inverse'.

het veronderstelt een gelijkstelling 'indem selektiv einzelne Aspekte parallelisiert, gleichzeitig aber zentrale, definitorische und nicht gleichsetzbare Charakteristike ignoriert werden' (2015, pp. 152-153). Op dezelfde manier zijn de dierenmetaforen die in de vele dierenfabels gebruikt worden dan ook problematisch. In fabels of in andere allegorische dierenverhalen worden dierenmetaforen ingezet die doorgaans onderscheidende eigenschappen van mensen en dieren negeren en daardoor de werkelijkheid en verscheidenheid aan dieren volledig omzeilen. Mutsaers gebruikt hier dezelfde metaforische procedés, maar wel om een omgekeerd doel te bereiken. Ze zegt hiermee niets over de mens, maar over het dier en zijn levenscondities in de consumptiemaatschappij. Zo kunnen we hier, op een vergelijkbare manier als Harel over Orwells dierenfabel, een onderscheid maken tussen de retorische context van Mutsaers' bewering over het bio-varken enerzijds, die door de gelijkstelling met de Holocaust als provocerend, zo niet overdreven overkomt, en de inhoud van die bewering anderzijds, die inderdaad betrekking heeft op een schrijnende werkelijkheid.

Diezelfde werkelijkheid van varkens in de bio-industrie beschrijft Mutsaers ook in haar eerste essaybundel *Kersebloed* (1990). In het essay 'Tot stikkens toe' beroept de schrijfster zich op een foto in een boerderij om die situatie aan te klagen. Het valt op dat ze haast dezelfde bewoordingen gebruikt als in *Bont*:

> Voor de bio-industrie gaat de evolutie veel en veel te langzaam. Nog steeds worden de varkens geboren met een krulstaart en hoektanden of sabbelen ze aan elkaars staarten. Daar heeft de bioboer een hekel aan, dus dat moet er allemaal af. Zo wordt de grappige krulstaart tot een stompje afgeknipt. Zonder verdoving. Dan gaan de hoektanden eraan. Ook zonder verdoving. (Mutsaers, 1999, p. 74)

De zwart-witte foto die Mutsaers bij deze beschrijving aanhaalt, fungeert als een authentiek document om te verwijzen naar een scène die echt gebeurd zou zijn en die in het geheugen is gegrift. Over die foto stelt Mutsaers ironisch dat we hier te maken hebben met een 'familietafereeltje' (1999, p. 74). We zien er een boer en een boerin die een pasgeboren varkentje onverdoofd castreren. Op de voorgrond verschijnt een meisje dat het tafereel bijwoont met haar handen op haar oren. De onhoorbare schreeuw van het varkentje springt in het oog en wordt door Mutsaers vergeleken met het bekende schilderij van Munch 'De schreeuw' (1895) (zie 1999, p. 75). Op dat schilderij zien we een mens met zijn handen op zijn oren en met wijd open mond. Varken, meisje en de gealiëneerde mens staan hier in een nauw synesthetisch en associatief verband. Het is alsof de schreeuw van de mens in Munchs

schilderij gesubstitueerd wordt door de zichtbare varkensschreeuw op de foto. Op het schilderij wordt de schreeuw van de mens haast hoorbaar door de wijd open mond, de handen op zijn oren en de schreeuwende kleuren. Op de foto zorgen het meisje met haar handen op haar oren en de realistische en pijnlijke context waarin het varken zich bevindt, ervoor dat men zich nog beter dan in Munchs schilderij de schreeuw van het dier kan inbeelden. Het meisje wordt zich bewust van de schrijnende situatie waarin het varkentje verkeert. Dit leidt tot de onttovering van de kinderlijke blik en tot vervreemding die gekoppeld kunnen worden aan haar volwassenwording.

In de samenhangende context van Mutsaers' werk en ook door de verwijzing die we erin kunnen lezen naar Orwells fabel, kunnen we Mutsaers' postkaart en meer bepaald de afbeelding van de twee varkens ook verbinden met een politieke lectuur omtrent dierenuitbuiting. De varkens op de afbeelding belichamen in dat verband de dierencollectiviteit die de mens ongedifferentieerd en in grote getallen naar het slachthuis stuurt. In de postkaart wordt zowel naar het varken als naar de mens verwezen. Zo wordt hier ook een analogie en verwantschap tussen mens en dier, varken en mens, uitgedrukt. De gelijkstelling met de Holocaust is daar een gevolgtrekking van die in het kader van het essay 'Waarin een klein land groot kan zijn' vooral bedoeld is om een wantoestand met betrekking tot het dier aan de kaak te stellen.

Vanuit dat dierenperspectief zou de slotregel 'Et tu Brute?' op Mutsaers' kaart weleens aan het adres van de mens gesteld kunnen worden en in dat opzicht betrekking kunnen hebben op diegene die zijn eigen *dier-zijn* is vergeten en dan ook verraadt. De mens is uiteindelijk de ontvanger van het kaartje. In ethologische kringen is aangetoond dat het varken in meerdere opzichten sterk op de mens lijkt. Het vertoont bijvoorbeeld een aantal belangrijke anatomische en fysiologische analogieën met de mens, zoals een gelijkaardige huid en sensibiliteit. Toch is het uitgerekend dat dier dat misschien wel het vaakst mishandeld wordt in de westerse wereld. De vraag 'Et tu Brute', in de zin van: ben je medeplichtig, is een duidelijke aanklacht tegen dierenmishandeling. Hieruit weerklinkt een sterk zoöpolitiek signaal.

Conclusies

In dit deel over het beeldende werk van Mutsaers in wisselwerking met het tekstuele medium hebben de besproken beelden elk op hun eigen manier een zoöpolitieke uitwerking. In Mutsaers' foto met rattenmasker komt de politieke dimensie

expliciet tot uiting door de provocatieve houding van de auteursfiguur. Daartegenover is de politieke teneur in Mutsaers' gouache *Lepus Timidus*, waarop een vrouw met hazenmasker te zien is, implicieter aanwezig. Toch suggereert dit beeld door de vervagende contouren die het dierenmasker in het vrouwenhoofd doen overlopen, al een *cross-species*dynamiek. Met betrekking tot de zojuist besproken postkaart wordt de politieke dimensie vooral door contextuele en intertekstuele verbanden zichtbaar. Door de allusie op Orwells *Animal Farm* springen bijvoorbeeld tegelijkertijd de symmetrische en asymmetrische relaties tussen uitbuiter en uitgebuitene, tussen mens en dier in het oog. Intertekstualiteit speelt ook een belangrijke rol om theriantropische beelden zoals de reeks schilderijen waarin een vrouw met een hond of met een zwaan verschijnt, niet enkel als passieve en mimetische afbeeldingen te interpreteren, maar ook om er de levendige en metamorfoserende aspecten van in te zien. Het embleem van het paard en de berijder geeft de subversieve teneur van Mutsaers' afbeeldingen en schiftuur aan en werkt eveneens structurerend om andere (beeld)verhalen waarin de mens-paarddynamiek een rol speelt, zoals 'Pegagisch' en *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw*, vanuit een alternatief, diergeoriënteerd perspectief te lezen.

Uit deze analyse van een aantal plastische en verhalende werken van Mutsaers is inmiddels duidelijk geworden dat het tekstuele medium van doorslaggevend belang is om in Mutsaers' beeldend werk zowel zoöpoëticale als -politieke configuraties te doorgronden. Het zoöpolitieke is dus niet per se mediumgebonden en houdt ook niet per se verband met de evolutie van beeld naar tekst in Mutsaers' werk. Beelden kunnen namelijk ook politiek beladen zijn. Het tekstuele medium kan die dimensie in bepaalde beelden, zoals we gezien hebben, echter wel versterken. In het verlengde van deze beeldende en verhalende dierperspectieven wordt in het derde deel van deze studie ingezoomd op de manier waarop Mutsaers' romankunst dierwordingen en natuurlijke mens-dierverhoudingen in het leven roept. In Mutsaers' verhalend werk komen ook de meeste dierenfiguren die hier besproken werden, zoals de hond en het paard terug. De inktvis komt daarentegen niet meer als zodanig voor in de hier bestudeerde fictie van Mutsaers. Het vormt niettemin de schakel tussen Mutsaers' beeldend werk en haar literatuur. De inktvis activeert, zo zou men kunnen zeggen, de poëtische en verhalende functie in Mutsaers' werk. Mutsaers' fictie is 'als een inktvis met wel duizend armen', zoals het alter ego van de schrijfster in *Harnas van Hansaplast* zegt over schijnbaar authentieke herinneringen (2017, p. 147).

DEEL III

Dierenverhalen – Zoöschriftuur, dierenpoëtica en -politiek

Dit derde deel gaat uitvoerig in op hoe het dier in Mutsaers' fictie gestalte krijgt en tot de verbeelding spreekt. Na de overgang van beeld naar tekst, die zich rond de jaren negentig situeert, worden in dit deel drie langere verhalende teksten van Mutsaers diepgaand besproken, namelijk *De markiezin* (1988), *Rachels rokje* (1994) en *Koetsier Herfst* (2008). Ik zal hier nagaan hoe mensen en dieren in deze teksten onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en met elkaar interageren.

De personages vormen het uitgangspunt van de hiernavolgende zoöpoëticale en -politieke bespreking van Mutsaers' fictief werk. Mutsaers' menselijke en niet-menselijke dierenprotagonisten zijn, zoals reeds aangegeven, ten eerste geenszins fantastisch maar uit het leven gegrepen. Natuurwetenschappelijk gesproken worden de dieren door Mutsaers in de juiste proporties en hoedanigheden weergegeven, zodat ze voor de lezer authentiek overkomen. In Mutsaers' fictie bestaat er dan deze twijfel niet of we al dan niet te maken hebben met bovennatuurlijke figuren, zoals kenmerkend is voor de fantastische literatuur sinds Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970, pp. 29-37). Ten tweede worden dierenpersonages in deze studie niet vanuit een zekere gangbare definitie van "personages" beschouwd, namelijk als menselijke personages in dierenvorm of als dierenpersonages met 'steevast [...] menselijke trekken en eigenschappen' (Van Boven en Dorleijn, 2015, pp. 334-335). De dierenpersonages in Mutsaers' verhalende kunst hebben immers niet louter een decoratieve of illustratieve (object)functie. In *Koetsier Herfst* (2008) bijvoorbeeld wordt de hond Slava niet enkel als deel van het decor en van de intrige beschouwd, maar als volwaardig personage en subject. Dit impliceert dat de dieren in Mutsaers' fictie niet alleen als "acteurs" in de betekenis van 'schematische rollen' of 'handelende instanties op het niveau van de geschiedenis' (Van Boven en Dorleijn 2015, p. 344) fungeren, maar ook als "actoren" volgens de invulling die Bruno Latour hieraan geeft (acteurs, 1992, p. 259 en 1999, pp. 114-115). Het gaat namelijk om volwaardige "actanten" (*actants*, Latour, 1999), dus ook om handelende instanties, maar die met een eigen individualiteit en zoömorfe eigenschappen uitgerust worden [53]. Het is tegen deze terminologische achtergrond dat de niet-menselijke dierenpersonages hierna besproken zullen worden. In de eerste plaats focus ik echter wel op de vrouwelijke hoofdpersonages uit Mutsaers' romans.

Reden hiervoor is dat deze protagonisten in meerdere opzichten de figuren zijn die in verband met de dierenthematiek het meest als transformationeel beschouwd kunnen worden en/of die het meest met de dieren interageren.

In een vorig hoofdstuk hebben we gezien dat het dier in de cartesiaanse filosofie doorgaans als verschillend van het menselijke wordt beschouwd. Bovendien wordt de vrouw vanuit een traditioneel perspectief vaak geassocieerd met het instinctieve en het dierlijke. In sommige contexten wordt deze associatie gebruikt om haar minderwaardigheid ten opzichte van de man te legitimeren. Dergelijke vrouw-mandichotomieën doorbreekt Mutsaers voortdurend in haar romans. Dat doet de schrijfster echter niet door haar vrouwelijke figuren te ontdoen van hun dierlijkheid, maar juist door deze te benadrukken. Jacques Derrida weerlegt op basis van Levinas' gedachtegang over 'het vrouwelijke' ('le féminin') in eerste instantie de hypothese van een 'vrouwelijke dierlijkheid' ('féminin animal') ten gunste van 'de menselijke vrouw' ('la femme humaine'), zoals Michel Lisse vaststelt (2015, p. 300). Daarna vergelijkt Derrida niettemin de vrouw met het dier. Hij vraagt zich af of het dier niet de figuur is van de radicale ander tegenover dewelke men een plicht heeft: 'Als ik een plicht heb [...] tegenover de ander, heb ik die dan niet ook tegenover het dier dat nog meer anders is dan de andere mens, mijn broeder of mijn naaste?' (Derrida 2006, p. 148)[26]. Zo beschouwt Derrida, in het licht van een reflectie op wat de ander en in het bijzonder het vrouwelijke ('le féminin') als andere betekent, de plaats van het dier ten opzichte van de mens. Derrida laat in zijn overwegingen het idee doorschemeren dat de stille en dierlijke stem ('la voix animale') misschien ook die van het vrouwelijke zou kunnen zijn, merkt Lisse op (2015, p. 306).

Van haar kant lijkt Mutsaers in haar schriftuur dus het beeld van een vrouwelijke animaliteit te omhelzen, die ze inschrijft in een visie van de mens als dier. In Mutsaers' teksten weerklinkt inderdaad steeds het idee dat het dier misschien beter zou zijn dan de mens. Aangezien dier-zijn er regelmatig overeenstemt met een voorsprong, voordeel of superioriteit ten opzichte van de mens, luidt de hypothese dat net dit versterkte dier-zijn van de vrouw haar de bovenhand zou geven op de man. Vrouwen zijn bovendien vaak de leidende personages in Mutsaers' werk, zoals we eerder al met de amazone in *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* (beeldverhaal 18) hebben kunnen vaststellen. Het gaat namelijk bij deze fictieve groep vrouwen noch om ontmenselijking, noch om ontdierlijking, maar om een verdierlijking die, zo kan men beargumenteren, positief overkomt omdat ze de mens, en meer bepaald het vrouw-zijn juist met het dier-zijn verbindt. Zo lijken de menselijke figuren

[26] 'Si j'ai un devoir [...] envers l'autre, alors n'est-ce pas aussi envers l'animal qui est encore plus autre que l'autre homme, mon frère ou mon prochain?'

bij Mutsaers meer naar hybride dan naar zuiver menselijke maatstaven bedacht te zijn. De categorieën vrouw en dier, die vandaag de dag en in verschillende geloofssystemen nog vaak als politieke minoriteiten worden beschouwd, behoren in de fictieve wereld van Mutsaers' romans en verhalen dan ook geenszins meer tot de marge.

Dit houdt uiteraard een radicale perspectiefverandering in die nog in verband gebracht kan worden met de voorstelling van Christus als dier in Mutsaers' werk. Deze representatie van Jezus als dier impliceert een ingrijpende herziene invulling van de antropomorfe figuratieve kunst die in de christelijke godsdienst Jezus als mens afbeeldt [54]. In haar vroeg schilderwerk heeft Mutsaers een aantal Christus-piëta's (1984) gemaakt die op de archetypische voorstelling berusten van Christus op de schoot van Maria (zie bijvoorbeeld afbeelding 19).



Fig. 19: *Piëta 6* (1984), acryl (in privébezit)

In zijn studie *Animal Theology* (1995) herinnert Andrew Linzey eraan dat Christus in de christelijke godsdienst 'the paradigm of generosity' belichaamt. Dit

paradigma van vrijgevigheid houdt morele plichten in tegenover de zwakken ('moral priority of the weak') en veronderstelt ook voor de mens een radicale verandering van houding tegenover de dieren (Linzey, 1995, pp. 32-33). Dit herinnert aan het hierboven geschetste argument van Derrida dat het dier de radicale ander is tegenover dewelke de mens plichten heeft.

In de christelijke leer wordt de kwetsbaarheid van de mens onder meer aangeduid door het woord 'vlees'. In het perspectief van een diergeoriënteerde christelijke symboliek kunnen we bij Mutsaers het woord 'vlees' associëren met het dier als kwetsbaar schepsel. De christelijke incarnatie, met name de menswording van God door de vleeswording van Gods woord in de figuur van Jezus (zie onder meer Johannes 1:14), wordt allicht niet toevallig opgeroepen in haar veelzeggende essaytitel 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard' (*P,* 2010, p. 204). In dit licht bekeken kunnen Mutsaers' vroege piëta's beschouwd worden als prefiguraties van de latere, radicale perspectiefveranderingen van mens naar dier die in haar essays, maar voornamelijk in haar verhaalkunst voorkomen. Op de relatie tussen het dier en het Christusmotief kom ik in het laatste hoofdstuk nog terug bij de bespreking van het personage Do uit *Koetsier Herfst*.

Doordat vrouwelijke personages in Mutsaers' werk nadrukkelijker en explicieter dan mannelijke personages in verband met het dier worden gebracht, fungeren ze bij uitstek als mens-dierfiguren. Ze beïnvloeden op een prominente manier de animale dynamiek van de tekstuele wereld waarin ze gestalte krijgen. Vanuit deze diergeoriënteerde hypothese behandel ik hierna, in chronologische volgorde van verschijning, in eerste instantie de vrouwelijke hoofdfiguur uit *De markiezin* (1988). Daarna komt het meisjes- en vrouw-personage Rachel Stottermaus uit *Rachels rokje* (1994) aan bod. In het laatste hoofdstuk zal dan het personage Do, ook Dora of Adolphe genoemd, uit *Koetsier Herfst* (2008) besproken worden [55]. Over de romans wordt eerst wat tekstgenetische en paratekstuele context gegeven, om te laten zien hoe deze teksten en vrouwenfiguren zich vanuit hun ontstaansproces en leescontract al kunnen inschrijven in een dierenperspectief. Vervolgens zal worden nagegaan hoe elk vrouwelijk personage zich in de tekst verhoudt tot het animale en de leefwereld van de roman. Centraal wordt ook hun relatie tot andere figuren en in het bijzonder hun (al dan niet mannelijke) tegenhangers in de romans behandeld, met name de vriendin en vader in *De markiezin*, Douglas Distelvink in *Rachels rokje* en Maurice Maillot en de hond Slava in *Koetsier Herfst*. In deze roman van Mutsaers wordt naast de personages van Do en Maurice namelijk ook het hondenpersonage of de zoömorfe actor Slava uitvoerig besproken. Daarnaast worden Mutsaers' dierlijke personages en actoren tevens in verband gebracht met personages uit literaire werken van andere schrijvers, die de schrijfster in haar

werken opvoert. Deze intertekstuele verbanden brengen aan het licht hoe Mutsaers een dierenschriftuur hanteert die tegelijkertijd geënt is op en verschilt van dat van andere schrijvers. Door deze interteksten situeert ze haar verhalende kunst duidelijk in een diergeoriënteerd referentiekader.

7. De markiezin als paard: dierenbeeldspraak en -taal

In 1988 verscheen *De markiezin*, die door de kritiek vaak als Mutsaers' prozadebuut wordt beschouwd: het 'boek bestaat louter uit woorden' (Keuning, 1988) [56] en uit vierenzestig korte hoofdstukken of 'prozaminiaturen', zoals Kraamer (1994-1995, p. 45) en ook Sereni (2006, p. 278) ze benoemen, die als losse verhaaltjes gelezen kunnen worden. Door een dergelijke aaneenrijging van taferelen, vaak alledaags van aard en zonder duidelijk aanwijsbare plot, lijkt *De markiezin* meer op een experimentele prozaverzameling dan op een klassieke roman. Misschien ligt het net aan het al te experimentele en in bepaalde opzichten *popart*-karakter van het boek dat het maar weinig in de Mutsaers-studie werd besproken, want experimenteel proza sloeg aanvankelijk minder aan in Nederland (zie Brems, 2013, pp. 194-196). *De markiezin* vertoont niettemin een zekere samenhang en verhaallijn, die we uit de algemene thematiek van het boek kunnen afleiden: de vriendschap tussen twee vrouwen en de relatie tot de vaderfiguur. Verder kan het boek ook als een postmoderne roman beschouwd worden. Het voldoet namelijk aan het merendeel van de kenmerken die Bart Vervaeck in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) heeft uiteengezet. De roman vertoont over het algemeen een grote mate van complexiteit en onconventionaliteit. Bovendien spelen in *De markiezin* typisch postmoderne kenmerken zoals metafictie en intertekstualiteit een rol. Dergelijke procedés ondermijnen volgens Vervaeck de traditionele passieve lezershouding: de lezer moet actief – met de schrijver – het verhaal mee verzinnen (Vervaeck 1999a, p. 199).

De postmoderne teneur van het boek valt vooral op met betrekking tot de personages en het sterk fragmentarische karakter van de hoofdstukken. Ze wisselen elkaar af en laten om de beurt een vrouwelijke ik-figuur aan het woord, die over haar leven en ervaringen vertelt, en een derdepersoonsverteller, die een meisje en haar lotgevallen volgt. Dat wisselende vertelperspectief kunnen we in verband brengen met het *Bildung*skarakter van *De markiezin* waarbij de ontwikkeling van de protagoniste niet lineair, maar sterk fragmentarisch wordt weergegeven. De hoofdstukken in de zij-vorm betreffen vaak herinneringen en gebeurtenissen die in de tegenwoordige tijd worden weergegeven. Dit suggereert een soort

continuïteit tussen het vrouwelijke ik van nu en het meisje (de 'ze') van toen. Dit impliceert bovendien dat de ervaringen en het perspectief van het meisje nog steeds doorwerken in het nu. Het ik beschouwt en omhelst namelijk nog altijd het standpunt dat ze als meisje had, bijvoorbeeld toen ze nog niet twijfelde aan het idee dat mensen en dieren onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, of toen het idee dat 'wij geen dieren zijn' voor haar nog niet bestond (*DM*, p. 44). In deze beschouwingen weerklinkt het kinderlijk-romantische ideaalbeeld van de harmonie tussen natuur en cultuur, maar zonder de nostalgische ondertoon van een wereld die verloren is gegaan, omdat de protagoniste dit perspectief juist in het heden, tegen de volwassenheid in, doortrekt. De kinderlijke blik op de wereld en in het bijzonder op de relaties tussen mensen en dieren speelt in Mutsaers' *De markiezin* dan ook een belangrijke rol, zoals uit de analyse zal blijken.

Er komt weliswaar een centraal vrouwelijk personage in *De markiezin* aan bod, maar daarnaast is er ook sprake van een zekere vriendin 'die aan de telefoon over van alles en nog wat kletst', zoals Sereni opmerkt (2002, p. 5). Voor de literatuurwetenschapster lijken de twee vrouwen eigenlijk maar één en dezelfde persoon te zijn. Dit wordt vooral in het laatste tafereel 'De Thuiskomst' duidelijk (*DM*, pp. 124-127). Daar 'vallen de "zij" en de "ik" in elkaars armen en krijgt men als lezer de indruk dat ze samenvallen en elkaar opheffen', stelt Sereni terecht vast (2002, p. 7) [57]. Sereni ziet hierin een vorm van 'versmelting' die 'niet per se positief' is, want, zo legt ze uit: 'bij het versmelten verliest men zijn eigen persoonlijkheid' (2002, p. 7).

Anders dan Sereni, die de versmelting tussen beide vriendinnen als negatief duidt, kan men deze ook als positief interpreteren. Het is immers niet omdat het ik één wordt met de vriendin, dat het noodzakelijk haar eigen identiteit verliest. De eigen identiteit of persoonlijkheid zou hierdoor weleens versterkt en zelfs verrijkt (in de zin van verdubbeld) kunnen worden. Een goed voorbeeld hiervan is dat de vrouwelijke protagonisten, ondanks schijnbaar antagonistische visies, hun wederzijdse standpunten bijstellen en verrijken, zoals aan het einde van het hoofdstuk 'Verdelging'. Daar wordt de indruk gewekt dat het ik en haar vriendin niet dezelfde visie delen over spinnen die al dan niet door de stofzuiger worden "ingeslikt":

> Nu ben ik voor twee dingen als de dood: a) dat het biologisch evenwicht hier in huis is verstoord; b) dat jij van pure ontzetting op de rand van je bed moet gaan zitten, omdat het woord FOUT zich aan je opdringt in verband met je eigen vriendin. a heb ik nog niet opgelost en wat betreft b zeg ik je dit: FEAR NOT MY SOUL, je kent me toch? (*DM*, p. 49)

Het ik verwijst hier naar het veronderstelde perspectief van de vriendin, die het fout vindt om 'ongedierte' op te zuigen (*DM*, p. 49). In functie van dat ander perspectief op de zaak herbekijkt het ik ook haar eigen standpunt. De vraag aan het einde van het fragment benadrukt per slot van rekening de zielsverwantschap tussen beide vrouwen.

Dat de twee vrouwelijke personages een eenheid vormen, wordt eigenlijk al op de omslag van het boek gesuggereerd (afbeelding 20).



Fig. 20: Omslag van het boek *De markiezin* (achtste druk, 2005)

Hier zien we twee vrouwenhoofden uit dezelfde theepot komen. Zoals het 'tweevarken' op de reeds besproken en in hetzelfde jaar verschenen postkaart 'gelukkige

Varken' (Mutsaers, 1988) (zie afbeelding 18), verschijnen beide vrouwelijke protagonisten op de kaft als elkaars spiegelbeeld en zijn ze twee en één tegelijk. Dat grensovergang, -vervaging en hybriditeit in deze roman een belangrijke rol spelen, wordt reeds door de paratekst aangekondigd. De postmoderne versmelting tussen de personages, de onstabiele, veranderlijke natuur en de desindividualisering van het subject kunnen we verbinden met het dierenperspectief en de animale dynamiek in *De markiezin*. Meerdere passages uit het boek thematiseren dat vervagende en steeds veranderende beeld van het personage nadrukkelijk in verband met het dier, zoals het hoofdstuk 'Sursum corda'. Daarin wordt op een bepaald moment verteld dat de vrouwelijke ik-figuur 'naar buiten [keek] in het zwarte raam': 'toen zag ik nog maar de helft van mijn gezicht weerspiegeld. Als een kat sloop ik de deur uit om achter het raam naar de andere helft te zoeken' (*DM*, p. 110). In deze passage lijkt de ik-figuur de helft van haar gezicht kwijt te zijn. Ze vergelijkt zichzelf bovendien met een kat. De vervagende contouren en de verdierlijking van het ik in deze passage hebben voor de protagonisten een meerwaarde omdat ze plaats maken voor andere fictionele identiteiten zoals die van de kat.

De dieren lijken op het eerste gezicht misschien een bijrol te spelen in de verschillende romantafereeltjes. Toch duiken ze bij nader inzien in haast elk hoofdstuk op en fungeren ze als belangrijke structurerende instanties voor de karakterisering van de personages. Dat is bijvoorbeeld het geval in het hoofdstuk 'Het hondje van Punch'. Dat de vrouwelijke protagoniste zich de naam van het hondje van Punch – een verwijzing naar meneer Punch uit het populaire Britse handpoppenspel *Punchinello of Mr. Punch* – niet meer herinnert, lijkt van levensbelang te zijn: 'Als ik vanavond voor ik slapen ga nog niet weet hoe dat hondje heet, word ik morgen wéér wakker met de Multatuli-look en ik ben zo bang dat je dan niet meer van me houdt!', zoals het vrouwelijke personage hier aan de telefoon tegen de vriendin zegt (*DM*, p. 70). Opvallend is dat de naamgeving van het dier, die in deze passage benadrukt wordt, in scherpe tegenstelling staat tot de karakteristieke naamloosheid in het hele verhaal van de vrouwelijke protagoniste en haar vriendin. De vrouwelijke personages lijken typische producten van een postmodernistisch spel te zijn, met een vervaging en versmelting van hun persoonlijkheid en eigenheid tot gevolg. In tegenstelling tot die onvatbaarheid van het vrouwelijke subject krijgen de dieren in het verhaal wel duidelijke contouren en individuele identiteitskenmerken. Dit herinnert aan het hierboven besproken schilderij *La Belle et la Bête 1* waarin de gelaatstrekken van de vrouw uitgewist zijn. De hond die naast de vrouw staat, is daarentegen wel duidelijk afgebeeld. Terwijl de menselijke identiteit vervaagt en op losse schroeven wordt gezet, krijgt die van het dier juist vorm. In *De markiezin* kunnen we onder meer zien hoe meermaals

subjectposities (door onder andere de naamgeving) en handelingsvermogen aan het dier worden toegeschreven. Daartegenover gebeurt het vrij vaak dat de handelingen van menselijke protagonisten in het verhaal, of de situaties waarin ze belanden, vergeleken worden met die van dieren en in bepaalde gevallen ook gestructureerd worden in functie van die dieren. Ook in de taal gaat er in *De markiezin* aandacht uit naar het dier door de vaak voorkomende interferenties en overlappingen tussen de semantische domeinen van menselijkheid en dierlijkheid. Dit vertaalt zich bijvoorbeeld in vergelijkingen in de letterlijke betekenis tussen 'tortelduiven' en geliefden die zoenen (p. 75), of in metonymische verwijzingen naar vrouwen die omschreven worden als 'schildpadden in plooirokken' (*DM*, p. 16) – uiteraard een allusie op Mutsaers' latere roman *Rachels rokje* (1994). De specifieke functies van de dierenbeeldspraak in *De markiezin* bespreek ik zo meteen verder.

7.1. 'Bêtise' en andere dierenbeeldspraak

Al vanaf het prille begin van *De markiezin* verschijnt er eigenlijk een belangrijk dierenmotief. Het motto van Mutsaers' boek bestaat uit de – in het Frans geciteerde – beginstrofen van het populaire liedje *Tout va très bien, Madame la Marquise* uit 1935 van Ray Ventura:

> Tout va très bien, Madame la Marquise
>
> Allo, allo, James!
> Quelles nouvelles?
> Absente depuis quinze jours
> Au bout du fil
> Je vous appelle
> Que trouverai-je à mon retour?
>
> Tout va très bien,
> Madame la Marquise,
> Tout va très bien, tout va très bien.
> Pourtant, il faut,
> Il faut que l'on vous dise
> On déplore un tout petit rien,
> Un incident, une bêtise,
> La mort de votre jument grise…

> Mais, à part ça, Madame la Marquise,
> Tout va très bien, tout va très bien.
>
> (*DM*, p. 11, in het Frans in Mutsaers' tekst)

Volgens Sereni houdt dat lied 'het onderliggende compositieprincipe' van de roman in (2006, p. 80). *De markiezin* is in zijn fictionele constructie gebaseerd op een gefingeerd telefoongesprek tussen twee vriendinnen. In het bewuste lied uit het motto belt Madame la Marquise haar butler James op om te weten of thuis alles in orde is. James antwoordt dat alles goed gaat, op een klein detail na: haar grijze merrie is gestorven. James voegt er terloops toch aan toe dat het om een klein voorval gaat, 'un incident, une bêtise' (*DM*, p. 11, in het Frans in Mutsaers' tekst). Uit het vervolg van Ventura's lied, dat Mutsaers echter niet weergeeft, kunnen we afleiden dat vanaf dat moment de wereld van de markiezin op het punt staat ineen te storten. De dood van het paard wordt daarom een 'bêtise' genoemd in verhouding tot de rest van het liedje, want het dode paard is slechts het begin van een keten van betreurenswaardige incidenten. De butler onthult mondjesmaat alle ongelukken en herhaalt telkens 'Tout va très bien, Madame la Marquise'. James lijkt daarbij vooral de ernst van de situatie niet te willen verklappen aan de markiezin en zet dan ook bewust oogkleppen op. Eigenlijk sterft het dier doordat de stallen vuur hebben gevat nadat eerst het kasteel in vlammen is opgegaan. Uiteindelijk vernemen we dat dit gebeurd is omdat de man van de markiezin geruïneerd was en zelfmoord heeft gepleegd [58]. Zo blijkt de echtgenoot en dus de mens eigenlijk verantwoordelijk te zijn voor de dood van het paard. Omdat Mutsaers in haar motto slechts de strofe aanhaalt waarin sprake is van het paard, wordt de nonchalance volgens de geijkte uitdrukking 'Tout va très bien, Madame la Marquise', hier rechtstreeks op het dier betrokken: het is daar het slachtoffer van geworden.

In het hoofdstuk 'Alles goed, mevrouw de markiezin?' wordt nog eens expliciet verwezen naar het lied van Ventura en het telefoongesprek als raamvertelling:

> Allo! Allo! Gaat alles goed, mevrouw de markiezin? Alles goed, behalve dat uw hele kasteel in vlammen is opgegaan, al uw stallen zijn uitgebrand en de paarden opgefikt? Wat zegt u, maakt u het uitstekend? Bravo mijn engel, zo hoort het, want HOE anders? (*DM*, pp. 93-94)

Uit deze passage blijkt duidelijk dat Mutsaers voor het motto van haar roman de zelfmoord van de man van de markiezin bewust heeft weggelaten en vooral de nadruk op het dier legt. Bovendien wordt in dit fragment de communicatiestructuur

van Ventura's liedje omgedraaid. Volgens de fictionele constructie herhaalt de vriendin van de ik-figuur hier een deel van Ventura's liedje aan de telefoon. Ze neemt de woorden van James in het liedje over en verdraait ze. De indruk van nonchalance die in het oorspronkelijke liedje door de reactie van James, de ondergeschikte, wordt gewekt, wordt hier de markiezin verweten. Volgens de impliciete reactie van de markiezin die de vriendin in de rol van James via vraagzinnen weergeeft, lijkt de markiezin het uitstekend te maken terwijl haar kasteel in vlammen is opgegaan en haar paard dood is. Deze passage is dan ook bijzonder ironisch. Daarop zegt de ik-figuur: 'Bravo mijn engel, zó hoort het, want HOE anders?' (*DM*, p. 93). De woordjes 'Bravo' en 'HOE' in hoofdletters benadrukken de hyperbolische en ironische wending: 'Bravo', de mens draait zijn rug toe en doet alsof alles goed gaat, terwijl het paard de dupe is van het hele menselijke gebeuren in het liedje.

In verband met dit fragment uit Ventura's lied, dat Mutsaers als motto aanhaalt, kunnen we ook spreken van '*skatsjok*', ook de titel van het eerste hoofdstuk uit *De markiezin*. Hiermee verwijst Mutsaers naar een motief uit de Russische volkmuziek dat, zo staat te lezen in het boek, een 'onverwachte en grillige sprong van majeur naar mineur (of afhankelijk van iemands visie: van mineur naar majeur)' impliceert (*DM*, p. 13) [59]. Meer dan een formeel en discursief procedé verwijst de 'skatsjok' eigenlijk ook naar een manier om dingen te voelen, en dus naar het affect. Dit valt af te leiden uit een paar voorbeelden die in het eerste hoofdstuk worden genoemd waarin dat muzikaal motief een rol speelt, zoals in: '*Jarenlang was je op zoek naar het landgoed uit je jeugd. Alle bomen blijken gekapt*' (*DM*, p. 13, cursief in de oorspronkelijke tekst) of nog in: '*Voor de allerliefste pluk je een roos. De bliksem slaat hem uit je toegewijde hand*' (p. 14). Het gaat hier telkens om een klap, om een plotselinge wending en bij dergelijke overgangen '*kan er van passende woorden geen sprake zijn. We kunnen alleen hopen dat de angst voor de klap de klank kleurt van de echo erna*' (*DM*, p. 14).

Het woordje 'bêtise' uit het lied *Tout va très bien, Madame la Marquise* kan met die onverwachte klap en ook met een blikverandering in verband worden gebracht. Dat Franstalige woord dat moeilijk te vertalen is, stemt vanuit het perspectief van de butler in het lied overeen met het idee van kleinigheid. In zijn antwoord is de dood van het paard maar niets, een detail, een bagatel: '[...] un tout petit rien, / Un incident, une bêtise, [...)]' (*DM*, p. 11, motto). In de verdraaide versie van het liedje en uit de ironische vraagzin in het hoofdstuk 'Alles goed, mevrouw de markiezin?', valt echter af te leiden dat dat eigenlijk afhangt vanuit welk perspectief je de dood van het paard bekijkt. Terwijl de 'bêtise' in het mottofragment voor James naar 'la mort de votre jument grise' (*DM*, p. 11) verwijst, lijkt dat voor de personages in Mutsaers' verhaal allesbehalve een detail te zijn: daar krijgt de 'bêtise' een andere

invulling en vindt een perspectiefverandering plaats. Het woordje 'bêtise' kan in het Frans, zoals Derrida in *La bête et le souverain: 2001-2002* uitlegt, inderdaad ook verwijzen naar een beoordelingsfout (zie 2008, pp. 205-206). Door die dubbelzinnige betekenis van het woord 'bêtise', waarmee ofwel verwezen wordt naar de onbeduidendheid van een bepaald voorval of naar ondoordachtheid en achteloosheid, ontstaat er in de latere intertekstuele passage ambiguïteit, met enige ironie tot gevolg. Want wat getuigt hier uiteindelijk van 'une bêtise'? Het feit dat het paard van de markiezin dood is of het feit dat de mens de paardenzaak bagatelliseert?

In het woord 'bêtise' weerklinkt in het Frans uiteraard nog het idee van 'bête', wat beest, dom of eenvoudig betekent. Gilles Deleuze legt in zijn vroege werk *Différence et Répétition* (1968) uit dat 'bêtise' net zoals 'bestialité' ('beestachtigheid') altijd menselijk is: 'De *bêtise* betreft niet de dierlijkheid. Het dier is uitgerust met specifieke vormen waardoor het niet "*bête*" kan zijn' (1968, p. 198)[27]. De dieren beschikken, aldus Deleuze, over 'specifieke vormen' die hen behoeden voor wat hij 'le fond' noemt. Hiermee verwijst hij, zoals Derrida uitlegt, naar een soort natuur of essentie die onbepaald en vrij is (2008, p. 210). Volgens Derrida zegt Deleuze hier eigenlijk mee dat het dier niet over die vrijheid en onbepaaldheid zou beschikken om bijvoorbeeld te veinzen, om te zijn wie hij wil (zie 2008, p. 211). De antropocentrische grens wordt hierdoor in stand gehouden. In deze tekst lijkt Deleuze met andere woorden nog vast te houden aan een bepaalde grens tussen mens en dier. In zijn latere werk over wordingen en dierwordingen *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* (1980), geschreven in samenwerking met Félix Guattari, wordt die grens echter alsmaar meer geproblematiseerd. Daarin verdedigt hij veeleer het idee van schemerzones tussen menselijkheid en dierlijkheid en van een organische multipliciteit van levende wezens. Ook in *Paardejam* stelt Mutsaers, zoals we eerder gezien hebben, vast dat dieren geen gezicht trekken, maar hun gezicht zijn. Hierin weerklinkt Deleuzes idee dat dieren niet kunnen veinzen. Dat noemt Mutsaers intelligentie, in tegenstelling tot de heersende gedachtegang dat dit gebrek aan bewustzijn of inzicht zou zijn (zie *P*, p. 49). Zo kan men stellen dat het dier voor Mutsaers zeker niet 'bête' is, in de zin van beestachtig, dom of eenvoudig. Dit impliceert echter niet dat het dier in *De markiezin* niet over eigen uitdrukkingsvormen en een individualiteit beschikt, zoals we nog gaan zien. Bij wijze van contrast valt op hoe in *De markiezin* de mens vaak in negatieve en beestachtige termen wordt omschreven. De oom van de 'ze' wordt in het hoofdstuk 'Kerstdiner'

---

27 'La bêtise n'est pas l'animalité. L'animal est muni de formes spécifiques qui l'empêchent d'être "bête"'.

bijvoorbeeld als een 'veelvraat' gerepresenteerd. Wanneer dierenbeeldspraak op een negatieve manier wordt gebruikt, dan is dat in Mutsaers' tekst steevast om naar een mens te verwijzen. Aan het slot van de roman wordt bijvoorbeeld ook door een asyndetische vergelijking naar Roland Holst als 'rothond' verwezen [60], omdat hij volgens de ik-verteller niet helemaal 'stond voor wat hij deed' en zich dus niet zoals een (goede) hond vol overgave aan de taak wijdde (*DM*, p. 126).

Door de betekenisvertakkingen die het woord 'bêtise' krijgt, worden via het motto uit *Tout va très bien, Madame la Marquise* meerdere perspectieven hoorbaar. Deze muzikale tekstportie die aan het eigenlijke verhaal voorafgaat, vertoont – naar Deleuze en Guattari – een rizomatische structuur. Een 'rizoom' is volgens Deleuze en Guattari een soort wortelstructuur die noch begin-, noch eindpunt heeft: 'Een rizoom begint en eindigt niet, hij bevindt zich altijd in het midden, tussen dingen, tussen(in)-zijn, intermezzo' (Deleuze en Guattari, 1980, p. 36)[28]. Het rizoom wordt ook gekenmerkt door meervoudigheid ('multipliciteit') of veelheid. Het valt niet te herleiden tot het ene of het vele – en tot een eenvoudige breuk (zie Deleuze en Guattari, 1976, p. 27). Die breuk moet veeleer als een 'intermezzo', een tussenruimte beschouwd worden waarin zich doorslaggevende veranderingen en verschuivingen kunnen voltrekken. In verband met muziek kan men spreken van golfbewegingen of zelfs 'skatsjoks', die elkaar opvolgen en op die manier een dynamische veelheid of rizoom vormen. Rosi Braidotti, die voor haar nomadische theorie grotendeels uitgaat van Deleuzes en Gauttari's filosofie, gaat in *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti* (2011) in op de functies van rizomatische muziekvormen. Ze stelt dat 'rhizomatic music aims at deterritorializing our acoustic habits, making us aware that the human is not the ruling principle in the harmony of the spheres' (Braidotti, 2011, p. 109). Het maakt het volgens haar vooral mogelijk 'for us to hear the multiplicity of frequencies that structure our possible worlds and the infinite generative force of the cosmos as a whole' (p. 109). Rizomatische muziek brengt Braidotti vervolgens in verband met het deleuziaanse concept van wordingen en meer bepaald insect-wordingen:

> Deleuze famously said that chaos is not chaotic – but rather points to infinity as the nth power of becoming. Rhizo-music, or nomadic sounds, evoke this dimension. Listening to it, as to be able to hear that particular frequency, requires a transformation of our perceptual apparatus: we need to develop new faculties by recording the organs in our bodies. We have to become-insect

[28] 'Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo'.

> in order to be tuned into the nonhuman temporality of our cosmic world. (Braidotti, 2011, pp. 109-110)

Vanaf het begin van *De markiezin* wordt de lezer door het muzikale motto en motief van de skatsjok aangemaand om de bijzondere resonanties en interferenties die de tekst creëert te horen. Deze kan de lezer echter alleen maar horen als hij of zij 'de klap' hoort die 'de klank kleurt van de echo erna' (*DM*, p. 14) en zich dus openstelt om een verandering van perceptie te ondergaan. De interferenties die de grens tussen menselijkheid en dierlijkheid onstabiel maken, wijzen al op mogelijke overgangen, transgressies en spiegelingen tussen mensen en dieren in Mutsaers' boek.

Naast het polysemische spel met het woord 'bêtise' gaat eigenlijk in de taal en de tekst zelf in het hele boek aandacht uit naar het levendige dier. Vaak gaat het om diermetonymische relaties waarbij objecten of dingen worden geanimaliseerd. In het hoofdstuk 'Poeze- en hazethee' is het bijvoorbeeld de verjaardag van de 'ze'-figuur, het meisje. In de titel wordt een contiguïteitsrelatie uitgedrukt tussen stof en object. 'Poezethee' en 'hazethee' verwijzen respectievelijk naar theepotten in de vorm van een poes en een haas. In het verhaal staan op de gedekte 'theetafel' dan ook '[...] een poezetheepot [...] en een hazetheepot'. Bij de tweede zin al wordt er niet verteld dat ze meestal theedrinken uit de poezetheepot en op haar verjaardag uit de hazetheepot, maar dagdagelijks 'uit de poes' en op haar verjaardag 'uit de haas' (*DM*, p. 61). De theepot wordt op metonymische wijze – door de *pars pro toto*-relatie – verdierlijkt als poes en als haas. Dit sluit immers aan bij Mutsaers' terugkerende poëticale opvatting dat kunst het vermogen heeft de dingen tot leven te brengen. In haar essay 'Zeep genaamd Ponge' uit *Paardejam* gaat ze bijvoorbeeld uitgebreid in op Francis Ponges 'oor [...] voor de "sprakeloze smeekbede" van de dingen om tot leven te worden gewekt' (*P*, p. 122). Ook in het essay 'Kanaries of kubisme' verwoordt ze dit idee: 'Via de kunst tot het leven! En vice versa natuurlijk, maar dat was al bekend' (*P*, p. 148). Via de taal en de beeldspraak brengt Mutsaers in *De markiezin* de dieren dan ook in beeld.

Ook via de interteksten worden dieren in het leven geroepen. In het hoofdstuk 'Sursum corda' vinden we een expliciete verwijzing naar *De dame met het hondje* (1899) van de Russische schrijver Tsjechov: 'Toen ben ik tegen de Dame met het Hondje opgebotst', staat er aan het einde van dit korte tafereel (*DM*, p. 111). De hoofdletters maken de lezer erop attent dat hier niet naar om het even welke dame en hond wordt verwezen. Doordat Mutsaers de hond uit Tsjechovs tekst opvoert in haar verhaal, krijgt die hond een bijzondere invulling. Hij wordt, net zoals de dame, via de literatuur en de herschrijving opnieuw tot leven gewekt. Dit sluit aan bij de zojuist aangehaalde kunstopvatting van Mutsaers: 'Via de kunst tot het leven!'

(*P*, p. 148). Dit levendige effect van kunst wordt hier ook via een metonymisch procedé bewerkstelligd. Door de contiguïteit tussen de maker en het gemaakte, namelijk tussen de romantitel en de personages van de dame en het hondje die in Tsjechovs boek voorkomen, is het alsof het ik in deze intertekstuele passage uit Mutsaers' roman de dame met het hondje als zodanig tegenkomt: het hondje wordt een romanfiguur en actor in Mutsaers' verhaal.

In het hoofdstuk 'Zandkasteeltjes' vertelt het ik dat ze taarten heeft gebakken voor haar verjaardag. Een daarvan heeft de vorm van een cobra in een mandje en een andere die van een 'varken op een plak gras' (p. 54). De volgende morgen wordt in 'een ommezien [...] de hele taartjesverzameling tot de laatste kruimel verzwolgen zonder dat iemand ernaar gekeken had. Met een lege blik op mijn betreurde gezicht zegt de grootste 'veelvraat': "Kop op sister, we hadden nu eenmaal lekker trek"' (p. 55). Nadien zegt het ik dat het haar vooral speet 'van het varkentje, want wie garandeert mij dat dat niet terecht is gekomen in dezelfde godvergeten maag als de cobra?' (p. 55). Hier wordt andermaal een object, in dit geval taarten, geanimaliseerd en is het alsof de taarten een eigen leven gaan leiden als varkentje en als cobra. Dit talige effect wordt hier bereikt door middel van een asyndetische metafoor: het varkentje en de cobra staan voor taarten in het tafereel. Bovendien kunnen we uit de uitspraak van de ik-figuur afleiden dat het ik meer geeft om de dierenvorm van deze taarten dan om de taarten zelf. Er staat hier aan het einde namelijk niet dat het haar speet van de taart (die er is om opgegeten te worden), maar 'van het varkentje', waar niet naar gekeken werd. Deze reactie van het ik kunnen we eveneens metaforisch lezen: het staat voor een kritiek op het vraatzuchtig eten en vooral zonder te kijken naar de vorm van het eten, namelijk naar het varken zelf in dit geval.

Ook in het hoofdstuk 'Kerstdiner' wordt een vergelijkbare metonymie gebruikt met betrekking tot het 'opeten' van dieren. In dat verhaaltje gaat het over concrete eenden die door jagers neergeschoten werden en die als 'doorgesneden eenden' (geen eendenborsten) tijdens een kerstdiner op het bord van het meisje en haar familieleden terechtkomen en gulzig worden opgegeten (*DM*, pp. 52-53). De oom, Fee genoemd, heeft een vergelijkbare reactie als de broer van de protagoniste in het hoofdstuk 'Zandkasteeltjes'. Hij heeft namelijk een 'borst, twee poten en twee vleugels', kortom een hele eend in-stukken, verzwolgen en merkt nadien tegen de 'ze' en de andere tafelgenoten op: 'Je leeft maar een keer' (p. 53). Deze betrokkenheid op de eigen persoon en het eigen leven contrasteert fel in het stuk met de verschillende meldingen van "echte eenden". Eerst wordt er via 'de doorgesneden eenden' – een *pars pro toto*-relatie – verwezen naar hele eenden. Vlak daarop kunnen we spreken van een chiasme tussen de eenden in de tuinvijver die met veel brood gevoed worden en de gasten die tijdens het diner met veel vlees

bediend worden. Ten slotte wordt nog gewag gemaakt van de jachtpartij waarbij een eend dacht te kunnen ontsnappen aan zijn lot, maar uiteindelijk door de jachthond van de mens werd ingehaald en gedood. Dit is wat tante Jes gelezen had in 'een stuk [...] over de eendenjacht met kleurenfoto's erbij' 'in het kerstnummer van *Du*' (*DM*, p. 53) – '*Du*' in het Duits betekent 'jij' in het Nederlands en kunnen we lezen als een apostrofe naar de lezer toe. Zo worden "echte eenden" via deze verschillende metonymische en stilistische relaties herleid tot vleesobjecten. Ook hier klinkt een vorm van kritiek uit de tekst over het eten van dieren zonder dat ernaar gekeken wordt en er bij stil wordt gestaan dat deze eerst levend waren. De hyberbolische wendingen van het verzwelgen zonder te kijken naar de dierenvorm en naar de dieren geven in deze passages aanleiding tot een subtiel pleidooi voor vegetarisme.

7.2. Een vrouw met een paardenhoofd

Met deze diermetaforische wendingen wordt er – zoals via het motto en het principe van de 'skatsjok' – aandacht gevraagd voor het dier. Daarnaast worden in *De markiezin* ook mensen en abstracte gevoelens met dierlijke vormen en dieren verbonden. Zo komen bij de personages meermaals affiniteiten met dieren voor. Daaronder vallen figuratieve verstrengelingen en belichamingen tussen mens en dier. Na het motto blijft het paardenmotief een belangrijke rol spelen in het boek. In verschillende hoofdstukken wordt de bijzondere paard-vrouwrelatie en ook de affiniteit van de vrouwelijke protagoniste met het paard gethematiseerd. In het hoofdstuk 'Goede nacht' kent de ze-figuur bijvoorbeeld de namen van alle paarden in de stal, maar ze kan zich die van haar vroegere klasgenoten en buren niet herinneren: 'En hoewel haar nooit ook maar één naam te binnen wil schieten van vroegere klasgenootjes of buren, begint ze nu moeiteloos alle paardennamen op te sommen: Dag Pascha, dag Derby, dag Georges, dag Sultan, [...], dag Fritz' (*DM*, p. 80). Hieruit kunnen we afleiden dat de protagoniste allicht een grotere affiniteit heeft met paarden dan met mensen.

Die affiniteit met het paard en de verwantschap tussen mens en paard vallen bijvoorbeeld op in het hoofdstuk 'Ijzeren punten'. Daar wordt op basis van kleding een vergelijking gemaakt tussen de paarden in de middeleeuwen en de vrouwen: 'De paarden dragen lange gewaden en mutsjes, net zoals de jonkvrouwen' (*DM*, p. 25). In dit hoofdstuk herinnert de vrouw zich haar jeugd, toen haar vader haar ridderverhalen voorlas. In één van die verhalen wordt verteld hoe een ridder

plotseling dood aan zijn paard genageld wordt, terwijl hij voordien, nog hooghartig kijkend, aangegaloppeerd kwam op zijn zwarte paard:

> Voor hij de binnenplaats op kan rijden, moet hij onder een enorme poort door. De wachters hebben hem natuurlijk al lang in de gaten. Ze zitten te loeren boven op hun trans. Lachend halen ze een hendel over. Boven uit de poort dendert een reusachtige kam naar beneden met ijzeren punten. De vijand wordt aan zijn paard genageld. Stokstijf blijft het staan. (*DM*, p. 25)

Nadat de 'reusachtige kam naar beneden' is gedenderd, vindt in dit verhaal een onverwachte plotwending plaats die we in verband kunnen brengen met het eerder besproken overgangsmotief van de 'skatsjok'. Inderdaad, de 'ze' roept na het einde van het verhaal ineens: '[a]rm paardje' uit. Haar moeder bemoeit zich er meteen mee en corrigeert: 'Niks arm paardje, arme mán!'. Hier is het perspectief van waaruit je de zaak bekijkt opnieuw van belang. Dit mondt uit op een discussie tussen de 'ze' en haar ouders over wie het zieligste is: 'Zijn zielige mensen het zieligst, omdat ze mensen zijn, of zijn zielige dieren juist het zieligst, omdat ze dieren zijn? Zijn moeders zieliger of zijn vaders zieliger?' (p. 26). Uit de reactie van de ze-protagoniste na het einde van het ridderverhaal valt af te leiden dat zij uiteraard vooral medeleven heeft met het paard en dat ze het dier dus meelijwekkender vindt in tegenstelling tot haar moeder die zich vooral ontfermt over de man. Op dezelfde manier voelt het meisje meer sympathie voor haar vader, die met 'pappa' wordt aangeduid, dan voor haar moeder, die veelzeggender – dit wil zeggen met meer afstand en in functie van haar rol – 'de moeder' wordt genoemd. Deze laatste drukt, zo blijkt meermaals uit het verhaal, standpunten uit die onverzoenbaar lijken met die van haar dochter. Hierdoor wordt onrechtstreeks de liefdevolle vaderfiguur aan de zijde van de dieren gevoegd en die van de kille en utilitaristische moeder aan die van de mensen. Aan het einde van dit hoofdstuk wordt nog verteld hoe de 'ze' angstig onder haar 'édredon' in bed kruipt en de hele nacht wakker blijft uit vrees voor de 'ijzeren punten' die zich nog schuilhouden 'in het plafond, maar als ze willen, kunnen ze zo toeslaan en dan gaan ze dwars door alles, zelfs door een matras' (p. 26). De angst voor de ijzeren punten komt bij het meisje op doordat ze zich in de situatie van het paard in het verhaal verplaatst. Dat ze zich met het zwarte paard identificeert, voltrekt zich in de roman, want de identificatie komt voort uit het inlevingsvermogen van het personage met het paard in het ingebedde ridderverhaal. Dit kunnen we beschouwen als een vorm van 'metanarratieve' empathie voor het paard. Hier wordt via het personage de empathische mogelijkheid van fictie op een performatieve manier geïllustreerd. Fictie kan namelijk, zoals Susan Keen

verklaart, 'cultivate the sympathetic imagination through the exercise of innate role-taking abilities' (2007, p. 3). Dit komt hier eigenlijk overeen met een antropomorfe projectie van de 'ze' op het paard. De 'ze' voelt met het zwarte paard mee en projecteert in dit geval haar eigen gevoelens (of wat ze zou voelen in zijn plaats) op het dier.

Terwijl in 'Ijzeren punten' sprake kan zijn van een empathische antropomorfisering, komt in het hoofdstuk 'Spiegelingen' zoömorfisering voor. Daar wordt de illusie van een vrouw met paardenhoofd gewekt. Het 'ik' kijkt 's avonds door het raam en meent een paardenhoofd te zien:

> Vanacht keek ik even in mijn raam om mijn haar te doen en toen zag ik… een paardenhoofd! Nu ken ik niets edelers dan een paardenhoofd, laat daar geen misverstand over bestaan, en heb ik ook nooit begrepen waarom een vrouw geen paardenhoofd op haar lichaam zou mogen dragen. (*DM*, p. 23)

Hierin kan men een verwijzing terugvinden naar de traditionele voorstelling van de paard-mensfiguur, met name de centaur. Een centaur wordt gewoonlijk gerepresenteerd in de vorm van een paardenlichaam met het hoofd of het bovenlijf van een mens. Dat traditionele paard-manbeeld wordt in Mutsaers' verhaal vervangen en ook omgedraaid door het idee van een vrouw met paardenhoofd (wat dus tegengesteld is aan de morfologie van een centaur). Men krijgt in bovengenoemde passage de indruk dat het paardenhoofd dat het ik door het raam meende te zien er wel degelijk is. Het paardenhoofd komt hier concreet over doordat de lezer van binnenuit toegang krijgt tot de bewustzijnsvoorstelling van het personage. Zo voegt het ik hier nog aan toe: 'Alleen, nu het mijzelf betrof begon ik te huiveren en koortsachtig naar uitvluchten te zoeken' (p. 23). Zodra de ik-figuur naar buiten gaat om te zien of wat ze door het raam meent te zien er echt is, is de schimachtige paardenfiguur verdwenen: 'Ik kon niet slapen zolang ik dit niet tot op de bodem had uitgezocht. Daarom liep ik naar buiten. Buiten botste ik tegen de buurvrouw op die net haar hondje uitliet' (p. 23). Dit bevestigt dat wat ze door het raam zag, met name een paardenhoofd, geen dier buiten betreft, maar misschien wel haarzelf. Eens ze terug binnen is, ziet ze het paardenhoofd echter opnieuw in het raam. Ze blijft ernaar kijken en concludeert dat ze het paardenhoofd 'AANBIDDELIJK' vindt (p. 24). Het gebruik van hoofdletters legt de nadruk op het aanbiddenswaardige en edele karakter van het paard. Tegen de achtergrond van Ventura's lied over het dode paard van de markiezin en de echo's hiervan in de tekst, kan deze door de ik-figuur opgeroepen zoömorfe projectie (van het paardenhoofd) een echo zijn van het rouwproces met betrekking tot de dode merrie in het liedje. Het zich identificeren

met het paard kan namelijk een manier zijn om zich het paard weer in te beelden door het als deel van zichzelf te beschouwen.

In *De markiezin* wordt het paard – anders dan de mens – in meerdere opzichten veredeld of als aanbiddelijk voorgesteld. Dit viel reeds op wanneer het ik in het bovengenoemde hoofdstuk 'Spiegelingen' zegt: 'Nu ken ik niets edelers dan een paardenhoofd' (*DM*, p. 23). Het paard lijkt in de ogen van het vrouwelijke personage immers een hoogstaande instantie te vertegenwoordigen. In het hoofdstuk 'Goede nacht' wordt aan het begin gesproken over 'tien paardenhoofden' waarvan 'elk hoofd afgesneden [lijkt] van het bijbehorende lichaam' (*DM*, p. 80). Dit herinnert aan de zojuist besproken zoömorfe voorstelling van het 'ik' met een paardenhoofd in het hoofdstuk 'Spiegelingen'. Ook daar leek het paardenhoofd afgesneden te zijn van zijn lichaam. Uit de laatste alinea van 'Goede nacht' blijkt dat elk paard nog eens twee in één is: 'Nog net kan ze de twintig glanzende halzen toefluisteren: Goedenacht *excellenties*, slaap wel' (p. 81, mijn cursivering). Het adjectief 'glanzend' dat meermaals terugkeert in verband met het paard benadrukt tegelijk het stralende aanschijn van het paard, maar ook de spiegelende dimensie en dat wat het personage meent te zien misschien een denkbeeldige projectie is. Zo lijkt het paard in het boek in meerdere opzichten als een spiegelbeeld van de vrouwelijke protagoniste te fungeren en ook een transcendentale en soevereine instantie te vertegenwoordigen. Dat idee van soevereiniteit, dat vaak terugkomt met betrekking tot het paard, kunnen we verklaren tegen de achtergrond van Derrida's beschouwingen over de correlatie tussen '*la* bête' en '*le* souverain' in zijn gelijknamige seminarie uit 2001-2002 (volume I, 2008). 'La bête' verwijst aldus Derrida naar het dier dat niet als 'politiek dier' ('animal politique'; 'zoon politikon' in de leer van Aristoteles) wordt gezien, maar net buiten de wet valt. Juist doordat het 'beest' zich aan de wet onttrekt, is het vergelijkbaar met een soevereine instantie die boven de wet staat. Op basis van de stelling 'La bête et le souverain, la bête est le souverain' legt Derrida uit dat het 'beest' en de 'soeverein' zich zowel in een oppositioneel als in een analogisch en metamorfoserend verband bevinden:

> Een tête-à-tête of face-to-face, achtervolgd door virtuele seksuele verschillen, tussen enerzijds het eenvoudige voegwoord (e.t.) dat hen zou poneren, tegenoverstellen of naast elkaar plaatsen als twee soorten levende wezens die radicaal heterogeen zijn ten opzichte van elkaar, de een submenselijk, de ander menselijk, zelfs bovenmenselijk en anderzijds de copula (e.s.t.) die hen verbindt in een soort ontologisch-seksuele aantrekkingskracht, wederzijdse fascinatie, gemeenschappelijke gehechtheid, zelfs narcistische gelijkenis, waarbij de een in de ander een soort dubbelganger herkent, de een de ander wordt, de ander is

> (het 'is' heeft dan de waarde van een proces, een worden, een identificerende metamorfose), het beest dat de soeverein is, de soeverein die het beest is, beiden betrokken, waarlijk veranderd, zelfs ingeruild in een beest-wording van de soeverein of in een soeverein-wording van het beest, de overgang van de een naar de ander, de analogie, de gelijkenis, de alliantie, het hymen omdat ze beiden deze zeer bijzondere positie delen van buiten de wet te staan, boven of los van de wet. Het beest negeert de wet en de soeverein heeft het recht om de wet op te schorten, om zichzelf boven de wet te plaatsen die hij is, die hij maakt, die hij instelt, waarover hij soeverein beslist. (Derrida, 2008, pp. 59-60)[29]

Het beest en de vorst lijken volgens Derrida dus aan de ene kant door het bepaalde vrouwelijke (*la*) en mannelijke (*le*) lidwoord een fundamenteel verschillende genderidentiteit te bezitten en heterogeen te zijn: de een 'submenselijk' ('infra-humain'), de ander menselijk, en zelfs 'bovenmenselijk' ('sur-humain') of omgekeerd. Aan de andere kant lijken ze zich in een wederzijdse en ontologisch-seksuele relatie en aantrekkingskracht te bevinden. De overgang van het ene naar het andere of de analogie tussen beiden berust op het feit dat ze allebei de bijzondere positie bekleden om boven of buiten de wet te staan. Het woordspel van Derrida met '*et/est*' wijst op een 'indécision', een onbeslisbaarheid (2008, p. 60). In *De markiezin* kan men die beest/vorst-dynamiek terugvinden in de bijzondere relatie van de vrouw tot het paard. Het paard lijkt enerzijds verschillend te zijn van het ik, maar tegelijk wordt er ook een metamorfoserende en analogische relatie tussen beiden gesuggereerd. Zoals we hierboven gezien hebben, kan het paardenhoofd haast als een onderdeel van het ik beschouwd worden.

Het paard kunnen we bovendien niet alleen met een zoömorfische projectie verbinden in het verhaal, maar ook met een hybride. Dit wordt duidelijk

[29] 'Tête-à-tête ou face-à-face, hanté par de virtuelles différences sexuelles, entre, d'une part, la simple conjonction (e.t.) qui les poserait, opposerait ou juxtaposerait comme deux espèces de vivants radicalement hétérogènes l'un à l'autre, l'un infra-humain, l'autre humain, voire sur-humain et, d'autre part, la copule (e.s.t.) qui les accouplerait dans une sorte d'attraction ontologico-sexuelle, de fascination mutuelle, d'attachement communautaire, voire de ressemblance narcissique, l'un reconnaissant en l'autre une sorte de double, l'un devenant l'autre, étant l'autre (le 'est' ayant alors valeur de processus, de devenir, de métamorphose identificatoire), la bête étant le souverain, le souverain étant la bête, l'un l'autre se trouvant l'un et l'autre engagés, en vérité changés, voire échangés dans un devenir-bête du souverain ou dans un devenir-souverain de la bête, le passage de l'un à l'autre, l'analogie, la ressemblance, l'alliance, l'hymen tenant à ce qu'ils partagent tous deux cette très singulière position d'être hors-la-loi, au-dessus ou à l'écart du droit, la bête ignorant le droit et le souverain ayant le droit de suspendre le droit, de se placer au-dessus de la loi qu'il est, qu'il fait, qu'il institue, dont il décide souverainement'.

weergegeven in het hoofdstuk ‘Rosa Mystica’ waarin het paard ook gekenmerkt wordt door edelheid. Zo luidt de slotalinea van dit korte hoofdstuk: ‘O, geschaakt te worden! Rustig als een zoutzak heen en weer slingeren op een glanzend paard, terwijl Hij hoofs op je neerkijkt’ (*DM*, p. 77). Deze passage kunnen we in verband brengen met het beeld van een centaur die vermoedelijk een vrouw tegen haar wil meevoert. Centauren staan in de Griekse mythologie vooral bekend als mannelijke en gewelddadige vrouwenontvoerders, zoals Andreas Krass in zijn artikel ‘Die Spur der Zentauren. Pferde- und Eselmänner in der deutschen Literatur des Mittelalters’ aangeeft (2015, pp. 82-87). Krass gaat in op een aantal voorbeelden van dergelijke centaur-mythen, zoals die van Cherion, en licht de dubbele en hybride natuur van centauren toe. Ze zijn zowel beest als man, maar ook zowel krachtig als edel of hoofs (2015, p. 87). In de zojuist aangehaalde passage uit *De markiezin* is niet duidelijk naar wie de ‘Hij’ verwijst: naar het ‘glanzend paard’ of naar een man die verder niet gespecificeerd wordt? Zo kan men dit ‘Hij’-voornaamwoord zowel met een niet nader bepaalde mannelijke figuur als met het paard verbinden. Door die onbepaaldheid en dubbelzinnigheid in de taal worden man en paard in een analogisch verband geplaatst. Het beeld van de centaur geeft de associatie van man en paard weer en tegelijk ook die van beestachtigheid en hoofsheid. De centaur betreft eigenlijk een hybride figuur waarbij, zoals we eerder met Harvey Hixs omschrijving van hybride hebben gezien, twee vormen worden gecombineerd en een derde vorm die noch de ene noch de andere betreft, erbij betrokken wordt (zie Hix, 2012, p. 273). Deze twee figuren (paard en man) smelten samen waardoor een derde gestalte in het leven wordt geroepen.

Dat idee van hybriditeit kunnen we ook terugvinden in de rest van het hoofdstuk ‘Rosa mystica’. Aan het begin wordt er verteld dat de ‘ze’ ‘tijdens een Grieks proefwerk’ uit angst ‘haar eerste orgasme’ krijgt (*DM*, p. 77). Tijdens een turnles wordt ze dan ‘op een leren bok geholpen’ en krijgt ze nog meer angst. Daar krijgt ze ‘alles [...] uitgelegd over het beest met de twee ruggen’ (p. 77). Het ‘beest met de twee ruggen’ is een oude uitdrukking die verwijst naar een erotisch beeld, ontleend aan Rabelais, om de paringsdaad te beschrijven [61]. Opvallend in deze scène is hoe het beeld van het meisje op de leren bok een beest met twee ruggen vormt. In dat concrete beeld van het meisje op een springbok weerspiegelt zich ook het platonische idee van de liefdesbedrijving dat het meisje aanvankelijk omhelsde, zoals haar geestelijke orgasme aan het begin van het tafereel aangeeft. Het vertellerscommentaar op de gebeurtenis tijdens de turnles is dubbelzinnig:

> Het is onvoorstelbaar waar sommige mensen de smerige onzin vandaan halen. En waarom kiezen ze juist haar ervoor uit? Zo’n pover beest kun je maar het

> allerbest gauw uit je hoofd zetten. [...] Terwijl je nergens om vraagt, wordt je zomaar de pas afgesneden. En het helpt niet als je koeltjes reageert, je bent voor altijd aan het schrikken gemaakt. (*DM*, p. 77)

Het is hier niet duidelijk naar wie of waarnaar ‘zo'n pover beest’ verwijst: het beest met de twee ruggen, het meisje of de bok? Door het beeld van het meisje op de bok kan men zeggen dat het ‘beest’ zowel naar ‘haar’ als naar de leren bok kan verwijzen. Het meisje enerzijds en de springbok anderzijds lijken hier namelijk een eenheid te vormen. Ze zijn twee en heterogeen alsook één en analogisch, en tegelijk wordt er een derde gestalte geïmpliceerd, namelijk eentje dat noch het meisje noch de bok betreft: een hybride die mens en beest met elkaar verbindt. Deze hybride kunnen we hier ook opvatten als een monsterachtige gestalte die het meisje schrik aanjaagt (‘je bent voor altijd aan het schrikken gemaakt’). Zoals gezegd brengt Mutsaers vaker emoties tot leven door middel van verdierlijking en animalisatie. Hier krijgt de paringsdaad in de ogen van het meisje als het ware de vorm van een hybride, van een beestachtig verschijnsel en vindt er dus een literalisering plaats: de metafoor van het ‘beest met de twee ruggen’ wordt hier voor letterlijk gehouden.

In *De markiezin* wordt seksualiteit nog vaker geassocieerd met negatieve en beestachtige kanten van de mens, terwijl de kinderlijke naïviteit en onschuld van het meisje er gepaard gaat met animaliteit. Zo lijkt het ‘beest’ waarvoor de ‘ze’ in het hoofdstuk ‘Rosa Mystica’ schrik heeft, een voorafspiegeling van de man die haar in het latere tafereeltje ‘Springstof’ meevoert en misbruikt ‘bij een klein elektriciteitshuisje’ ‘bij het weiland’ (*DM*, p. 88). Uit deze korte tekst valt af te leiden dat de ze-figuur niet begrijpt wat haar overkomt: ‘Ze begrijpt niets van dit rode hoofd en deze ogen vol vraagtekens. En terwijl ze zich rillend zorgen staat te maken over een lam dat veel te dicht naast het huisje met levensgevaar begint te grazen, glipt de vinger haastig naar binnen’ (p. 88). Hier kunnen we een zielsverwantschap en affiniteit vaststellen tussen het lam in het weiland, dat zich volgens het meisje in een onrustwekkende situatie bevindt, en het meisje dat zonder het goed te beseffen ook in gevaar verkeert en uiteindelijk het slachtoffer wordt van een man – die verder ook anoniem blijft. Zowel het meisje als het lam worden hier in hun natuurlijke onschuld bedreigd en verkeren in ‘levensgevaar’ of eerder in ‘doodsgevaar’, zoals de tekst zegt: ‘Ze is in twee onoplosbare raadsels verdiept geraakt: waarom staat er op het huisje Levensgevaar in plaats van Doodsgevaar en welke gek ging ervan uit dat lammeren lezen kunnen?’ (p. 88). Het lam heeft hier geen mogelijkheid om het gevaar in te zien, laat staan om zich te verdedigen omdat het niet kan lezen. Dit geldt ook voor het meisje dat wel kan lezen maar niet begrijpt wat haar overkomt omdat ze kennelijk nog te jong en onervaren is en voor dat

soort 'levensgevaar' niet is gewaarschuwd. Via het woordenpaar 'levensgevaar' vs. 'doodsgevaar' wordt er op metonymische wijze uitgedrukt dat ze allebei bedreigd worden in de respectievelijke situatie waarin ze zich bevinden ('levensgevaar') en niet in de dood als gevolg ervan ('doodsgevaar'). Lam en meisje staan hier heel dicht bij elkaar en worden door middel van vergelijking – meer bepaald door hun onschuld en doordat ze zich allebei niet bewust lijken te zijn van het gevaar dat ze lopen – met elkaar verbonden.

Elders in het boek vallen nog dergelijke toenaderingen en vergelijkingen tussen mensen en dieren op die op hybridiseringen wijzen, zoals in het hoofdstuk 'Reciproque receptuur'. Daar wordt de huisarts die het ik 'Dok' noemt, onrechtstreeks met huisdieren vergeleken: '[...] je kunt niet zonder huisarts, echt niet. Ze houden je niet altijd in leven, maar dat doen huisdieren ook niet en die zou je toch ook niet willen missen' (*DM*, p. 73). Dok en huisdier worden hier als even belangrijk voor het ik beschouwd. Door de contiguïteitsrelatie met het woordje 'huis' dat 'arts' en 'dier' met elkaar verbindt, worden ze in de taal immers op elkaar betrokken. Het ik legt verder in het verhaal uit dat ze Dok een 'jaar of tien geleden' heeft ontmoet toen ze haar hond aan het uitlaten was 'langs het kanaal':

> Daar kwam een heer aangestapt met zijn verloofde of vrouw of hoe je het noemen wilt en die heer was ook zijn hond aan het uitlaten. Hoe het kwam, weet ik niet meer, maar terwijl de honden aan elkaar stonden te snuffelen, kregen wij ineens een levendig gesprek over de ontsnappingsdrang van linzen. (*DM*, p. 73)

Uit het verdere verloop van het verhaal valt af te leiden dat het ik en Dok, zoals het eerst met hun honden gebeurde in het verhaal, elkaar gevonden hadden. Verder in het boek wordt nog een andere vergelijking tussen Dok en een huisdier gesuggereerd. In het hoofdstuk 'Een goede buur' heeft het ik haar kat verloren: 'Om de haverklap is mijn zieke kat spoorloos, maar 's avonds komt hij altijd met hangende pootjes terug. Behalve gisterenavond, toen kwam hij niet terug' (*DM*, p. 82). Op het moment dat het ik naar buiten gaat om op zoek te gaan naar haar kat, genaamd 'Suus', komt Dok voorbijgereden. Dok stelt voor om een fles wijn te drinken, maar het ik vindt het belangrijker om eerst op zoek te gaan naar haar kat want, zo zegt ze, 'ik ben misselijk van angst' (p. 82) – wat contrasteert met de geijkte frase van James in het motto die op het tegendeel wijst 'Tout va très bien, Madame la Marquise'. Hieruit blijkt, eens te meer, hoe belangrijk het huisdier en meer bepaald haar kat is voor de protagoniste. Even later gaan Dok en de ik-figuur 'samen op kattejacht. Dok miauwde en ik rammelde als een gek met het blikje, zodat er heel

wat gordijnen opzij werden geschoven voor deze tweekoppige fanfare' (p. 74). Nergens in het boek wordt er verteld dat de kat, Suus, miauwt, wel dat Dok kattentaal spreekt. In het hoofdstuk 'Sursum corda' zegt het ik overigens van zichzelf dat ze 'als een kat' naar buiten sluipt (p. 111). Deze verschillende vergelijkingen met dieren in het boek wijzen op het onderliggende proces van rollenomkering tussen mens en dier. Af en toe betreffen deze verwisselingen andere (mannelijke) personages, zoals Dok, maar vaak gaat het om de vrouwelijke protagoniste.

Het hybride karakter van het vrouwelijke hoofdpersonage valt nog op in de scènes waarin ze zichzelf vergelijkt met een vis. In het hoofdstuk 'Platvis' zegt het ik bijvoorbeeld: 'Weet je, engel, waren wij maar zo plat als een vis. Wat denk je van een vis in een nachtjapon' (*DM*, p. 63). Door deze vergelijking met een vis krijgt een passage uit het hoofdstuk 'Watersnood' een bijzondere invulling: 'Pappa en de moeder staan machteloos achter het raam en zien je verdwijnen in je wapperende nachtjapon. Ze staan daar tot je net zo klein bent als een wit sterretje en dan staan ze er niet meer' (p. 36). Hier wordt beschreven hoe de ouders hun dochter naar buiten zien verdwijnen in haar nachtjapon, terwijl dit hoofdstuk gaat over een hevige storm waarbij vooral de bedreigende en schrijnende situatie van de dieren wordt beschreven (p. 36). Dit kunnen we enerzijds als een metafoor lezen over het verlaten van het ouderlijke huis om volwassen te worden en een autonoom leven te gaan leiden. Door voort te bouwen op de eerstgenoemde vismetafoor ('in een nachtjapon') kunnen we in deze passage ook het beeld interpreteren van een vis in een nachtjapon die samen met de andere dieren (buiten) verdwijnt en zoals 'de vissen [...] diep [wegkruipt] onder de modder, zodat ze niet wakker worden van de bliksem' (p. 36). Vanuit het perspectief van de ouders kan hier anderzijds gesproken worden van een literalisering: het beeld van de dochter die het ouderlijk huis verlaat, wordt letterlijk genomen. Ze zien hun dochter door het raam als een vis verdwijnen met de andere dieren bij zo'n storm. Het ik vertelt bovendien later in het hoofdstuk 'Een eerlijk zeemansgraf' dat ze 't.z.t. niet begraven of verbrand[...] [wil worden], maar bloot te water' gelaten wil worden 'vanaf een klein bootje, midden op zee tussen Engeland en Oostende', omdat daar 'onder water een complete karkassenbrug' ligt: 'Denk je eens in: een echte karkassenbrug, even sierlijk en buigzaam als een creatie van Eiffel zelf. En alleen krabben en kreeften die er gebruik van maken!' (pp. 86-87). Hier wordt andermaal duidelijk dat de vrouwelijke protagoniste een grote affiniteit heeft met dieren, niet enkel gezelschapsdieren, maar ook zeedieren. De volwassene vrouw wil later als een vis 'bloot te water' worden gelaten (p. 87). Hierin schuilt symbolisch een wens tot viswording die, zoals we nog zullen zien, een centrale plaats krijgt in Mutsaers' latere roman *Koetsier Herfst* (2008).

Ten slotte lijkt de vrouwelijke protagoniste niet alleen een zielsverwante te zijn van de vriendin, zoals ik aan het begin van dit hoofdstuk heb vermeld, maar ook van de dieren in het verhaal, zoals het paard, de kat, het lam, het varken, de eend en de vis. Vanuit het perspectief van het meisje wordt die verwantschap enerzijds uitgedrukt door empathie voor het dier die zich hier vertaalt in een antropomorfe projectie op het dier. Zo voelt ze vanuit de directe rede mee met het paard in het ridderverhaal en ook met het lam dat in de wei bedreigd wordt. Anderzijds wordt ze in het verhaal impliciet door de verteller met dieren vergeleken, zoals met het lam en de vis. Deze dierenmetaforen geven haar kinderlijke onschuld en naïviteit weer. Die kinderlijke blik geeft op zijn beurt dan weer gestalte aan hybriden en beesten die de onbewuste angsten van het meisje vertegenwoordigen (de centaur, de bok, 'het beest met de twee ruggen'). Vanuit het perspectief van het ik, de volwassen geworden protagoniste, wordt vooral het belang van de dieren voor het menselijke personage benadrukt. Zo beschouwt ze het paard als een edele figuur, haar kat als een volwaardige huisgenoot en koestert ze de wens om dier te worden en meer bepaald een vis, die vrij kan leven midden in de zee omringd door kreeften en andere zeewezens. Door deze verschillende op de mens betrokken overeenkomsten en affiniteiten tussen het vrouwelijke personage en de dieren, wordt ook in *De markiezin* in velerlei opzicht het idee dat 'wij [...] geen dieren [zijn]' in twijfel getrokken (*DM*, p. 44).

7.3. Als de hond zou antwoorden

De vrouwelijke protagoniste uit *De markiezin* heeft een sterke affiniteit met verschillende diersoorten. Dat geldt ook in het bijzonder voor de hond. Dit zagen we hierboven al met het hondje van Punch in het gelijknamige poppenspel *Mr. Punch*. Zo komt de affiniteit van het ik met honden ook naar voren door een aantal intertekstuele verwijzingen naar dieren in kunstwerken die Mutsaers in *De markiezin* noemt. In het hoofdstuk 'Sursum corda' is er zoals gezegd ook een expliciete verwijzing naar *De dame met het hondje* (1899) van Tsjechov: 'Toen ben ik tegen de Dame met het Hondje opgebotst' (*DM*, p. 111). De Dame en de Hond die hier door Mutsaers' herschrijving tot leven komen, kunnen bovendien allebei vanuit Latours opvatting van *agency* als actoren beschouwd worden. Ze 'handelen' ('agissent') en hebben een invloed op andere actoren in Mutsaers' tekst. Er vindt hier immers niet alleen een interactie plaats tussen het ik en de dame maar ook eentje tussen het ik en de hond. Op die manier is het hondje een zoömorfe actor die de ik-figuur uit *De markiezin* kan veranderen en beïnvloeden.

Ook in het hoofdstuk 'Spiegelingen' waarin het ik ook niet toevallig haar buurvrouw met haar hond tegenkomt, valt de *agency* van de hond op. In deze scène spreekt het 'ik' liever de hond aan dan de vrouw. Zo zegt de ik-figuur: 'Buiten botste ik tegen de buurvrouw op die net haar hondje uitliet. Die schrok zich een ongeluk en stamelde: "Slaapt u nog niet?" Ik zei tegen de hond: "Dag mijn hondje", want omgang met mensen betekent zoals je weet water in de wijn' (*DM*, p. 24). Hiermee wordt indirect aangegeven dat het ik liever met de dieren communiceert dan met de mensen. Bovendien wordt hier een soort gesprek tussen het ik en de hond geïmpliceerd. Het antwoord van de hond wordt evenwel niet in mensentaal weergegeven. De geschetste situatie blijft in dat opzicht realistisch en geloofwaardig. Dit suggereert een vorm van *interspecies*-communicatie aangezien het vrouwelijke personage ervan uitgaat dat de hond haar begrijpt. Omgekeerd bedient de hond zich van een andere taal, maar omdat zijn reactie niet wordt meegedeeld, wordt ook niet tegengesproken dat de vrouwelijke protagoniste hem niet zou begrijpen. Impliciet wordt hierdoor het handelingsvermogen van de hond benadrukt. In het verlengde van Eva Meijer die taal opvat als een verzameling 'taalspelen', kan ik hier beargumenteren dat er een 'taalspel' plaatsvindt tussen de hond en het ik, waarbij gebaren en niet-linguïstische uitdrukkingsvormen (zoals gestiek, oogcontact, geur, energie, enz.) een belangrijk aandeel hebben (zie 2016, p. 78). Taal- en communicatievermogen worden hier door de uitlating van het ik ('Ik zei tegen de hond: "Dag mijn hondje"') enerzijds ook toegekend aan de hond, aangezien de ik-figuur ertegen spreekt. Het ik heeft een respectvolle of wat Baptiste Morizot een 'diplomatieke' houding zou noemen tot de hond. Morizot die geopolitieke gedragingen bij wolven heeft bestudeerd, toont aan dat 'symbolen en conventioneel gedrag, communicatie en het delen van expressieve en impressieve informatie buiten de menselijke taal bestaan' (2019, p. 344)[30]. Op basis hiervan stelt hij in plaats van de klassieke 'machtsverhouding' ('rapport de force') een 'diplomatieke' relatie tot het dier, in het bijzonder wilde dieren als wolven, voor. Een 'dierendiplomatie' ('diplomatie animale') zou, zo legt hij uit, misschien duurzame oplossingen kunnen bieden in het kader van bijvoorbeeld conflicten tussen wolven en herders. In de context van Mutsaers' werk zorgt een vergelijkbare erkenning van communicatieve vaardigheden aan het dier veeleer voor een affectieve relatie meestal tot individuele huisdieren zoals de hond in dit geval.

Anderzijds wordt door het commentaar van het ik op het gebeuren ('omgang met mensen betekent zoals je weet water in de wijn') indirect gesuggereerd dat de

30 'le symbole et les comportements conventionnels, la communication et le partage d'information expressif et impressif existent hors du langage humain'.

buurvrouw de ik-figuur niet begrijpt. Dit kunnen we met Derrida verder duiden. De filosoof stelt niet alleen dat het verkeerd is te denken, net zoals Morizot, dat 'beesten' de menselijke taal niet begrijpen, niet antwoorden of geen conventie kunnen sluiten (zie Derrida, 2008, pp. 89-91), maar ook dat men rekening moet houden met het feit dat wat men als een menselijke eigenheid beschouwt, namelijk een taal die op conventie en discursieve overeenkomsten berust, de mens niet zuiver en vanzelfsprekend toekomt:

> [A]an de andere kant, omgekeerd, kan niemand beweren [...] dat de menselijke conventies die aan de oorsprong liggen van staten altijd en zelfs meestal de vorm aannemen van letterlijke, discursieve en schriftelijke contracten, met de wederzijdse en rationele instemming van de betrokken subjecten. Zoals altijd, om in het stramien te blijven van mijn terugkerende en deconstructieve bezwaren tegen elk traditioneel discours over het "dier" (alsof er iets dergelijks zou kunnen bestaan in het algemeen enkelvoud), is het niet genoeg om op te merken dat wat we toeschrijven aan het "eigene van de mens" bij nader inzien ook toebehoort aan andere levende wezens, maar ook, omgekeerd, dat wat we toeschrijven aan het eigene van de mens hem helemaal niet zuiver en strikt toebehoort; [...]. (Derrida, 2008, p. 89)[31]

In Mutsaers' tekst wordt door de opmerking van het ik namelijk ook omgekeerd de menselijke taal van de buurvrouw – die op conventie en begrip zou moeten berusten – in twijfel getrokken. In *De markiezin* blijkt trouwens meermaals dat mensen elkaar onderling misschien niet goed begrijpen en niet altijd toegevingen doen bij meningsverschillen. In het motto van het boek wordt dit al gesuggereerd via het telefoongesprek tussen de butler en de markiezin uit het liedje van Ventura.

Daarnaast staat in de vertellerstekst eigenlijk niet dat de hond niet antwoordt. De reactie van de hond wordt eenvoudigweg verzwegen. Dit herinnert nog aan de vergelijking die Derrida maakt van 'la bête', het niet-politieke dier, met God.

---

[31] '[*D*]*'autre part*, inversement, personne ne peut prétendre [...] que les conventions humaines à l'originie des Etats prennent toujours et même le plus souvent la forme de contrats littéraux, discursifs et écrits, avec consentement mutuel et rationnel des sujets concernés. Comme toujours, pour m'en tenir au schéma de mes objections récurrentes et déconstructrices à tout discours traditionnel sur l' 'animal' (comme si quelque chose de tel pouvait exister au singulier général), il ne faut pas se contenter de marquer que ce qu'on attribue au 'propre de l'homme' appartient aussi à d'autres vivants, si on y regarde de plus près, mais aussi, inversement, que ce qu'on attribue au propre de l'homme ne lui appartient pas en toute pureté et en toute rigueur; [...]'.

Net zoals God heeft het dier doordat het zich aan elke verantwoordelijkheid en wetgeving onttrekt, niet de plicht te antwoorden:

> God reageert, net als het beest, niet en we kunnen in ieder geval niet zeker zijn van zijn acceptatie, we kunnen niet rekenen op een antwoord van hem. En dit is de meest diepgaande definitie van absolute soevereiniteit, van de absoluutheid van soevereiniteit, van die absoluutheid die het absolutie geeft en het ontheft van elke plicht tot wederkerigheid. De soeverein legt geen verantwoording af, hij is degene die dat kan, die altijd het recht heeft om geen verantwoording af te leggen, in het bijzonder om geen verantwoording af te leggen voor zijn daden. Hij staat boven de wet die hij kan opschorten, hij hoeft geen verantwoording af te leggen aan een kamer van afgevaardigden of rechters, hij verleent gratie of verleent geen gratie nadat de wet is aangenomen. De soeverein heeft het recht om zich niet te verantwoorden; hij heeft het recht om te zwijgen over deze asymmetrie. Hij heeft recht op een zekere onverantwoordelijkheid. Vandaar ons obscure maar lucide affect, denk ik, vandaar het dubbele gevoel dat ons overvalt voor de absolute soeverein: net als God staat de soeverein boven de wet en de mensheid, boven alles, en hij ziet er een beetje "bête" uit, hij lijkt op het beest ("la bête"), en zelfs de dood die hij in zich draagt, net als die dood waarvan Levinas zegt dat het niet het niets, het niet-zijn is, maar het niet-reageren. (Derrida, 2008, p. 91)[32]

Het niet-antwoorden van de hond in Mutsaers' tekst impliceert met andere woorden niet dat hij er niet *is*. Zijn aanwezigheid en eigenheid manifesteert zich juist in de tekst doordat hij niet antwoordt of door deze asymmetrische communicatieverhouding, rekening houdend met de menselijke dialoog. Opvallend is immers

[32] 'Dieu, lui, lui non plus, comme la bête, ne répond pas, qu'en tout cas nous ne pouvons être assurés de son acceptation, nous ne pouvons pas compter sur sa réponse. Et c'est bien là la définition la plus profonde de la souveraineté absolue, de l'absolu de la souveraineté, de cette absoluité qui l'absout, la délie de tout devoir de réciprocité. Le souverain ne répond pas, il est celui qui peut, qui a toujours, le droit de ne pas répondre, en particulier de ne pas répondre de ses actes. Il est au-dessus du droit qu'il a le droit de suspendre, il n'a pas à répondre devant une chambre de représentants ou devant des juges, il gracie ou ne gracie pas après que la loi est passée. Le souverain a le droit de ne pas répondre, il a le droit au silence de cette dissymétrie. Il a le droit à une certaine irresponsabilité. D'où notre affect obscur mais lucide, je crois, d'où le double sentiment qui nous assaille devant le souverain absolu: comme Dieu, le souverain est au-dessus de la loi et de l'humanité, au-dessus de tout, et il a l'air un peu bête, il ressemble à la bête, et même à la mort qu'il porte en lui, comme cette mort dont Lévinas dit qu'elle n'est pas le néant, le non-être, mais la non-réponse'.

dat het antwoord van de ik-protagoniste op de vraag van de buurvrouw ('Slaapt u nog niet?') ook uitblijft en niet wordt vermeld in de vertellerstekst. De vrouwelijke ik-figuur neemt daarentegen de tijd om dag te zeggen tegen het hondje, terwijl ze de buurvrouw negeert. Op die manier ontstaat er een parallellie tussen de stilte van de hond ten opzichte van de ik-figuur en die van het ik ten opzichte van de buurvrouw. In deze korte dialoog tussen het ik, de hond en de buurvrouw lijken zowel het ik als de hond de persoon die zich tot hen richt geen antwoord te geven, en zich dus als vorst te gedragen. In dat opzicht is er een verwantschap tussen de hond en het ik: Ze begrijpen elkaar zonder veel te moeten zeggen.

Deze dialoog tussen een menselijk subject en een hond weerspiegelt goed het algehele dialoogprincipe van de roman. Dergelijke dialogen waarbij de gesprekspartners zoals de hond en het ik twee en één tegelijk zijn, komen wel vaker voor in Mutsaers' werk [62]. Ook in Mutsaers' zelfensceneringen met hazenmasker in de beeld-tekstsamenstelling *Hazepeper* (1985) kan men twee dergelijke tweegesprekken terugvinden. In dit boek gaat het echter om geconstrueerde fotografische ensceneringen, waarvan de relatie met de auteur vrij duidelijk is. Deze reeks foto's wordt bovendien van commentaar voorzien. Op die manier vormen de foto's samen een autofictioneel beeldverhaal (zie *Spleen* en *In afwachting* (1985, pp. 18-19)). In de fotografische enscenering met als titel 'Der Tod und das Häschen' (Mutsaers, 1985, p. 20) zien we bijvoorbeeld een vrouwelijke figuur met hazenmasker en een mannelijke gestalte met het masker van de dood. Het hazenmasker verraadt de dierlijke natuur van de vrouw en het dodenmasker laat zien dat de mens net zoals het dier ook de dood in zich draagt. In de hierboven besproken dialoog uit *De markiezin* kan ook een vergelijkbaar maskerspel aan de gang zijn, maar wat in deze fictieve tekst vooral gesuggereerd wordt is een authentiek *interspecies*-taalspel.

Mens en dier lijken in *De markiezin* dus in meer dan één opzicht nauw met elkaar verbonden te zijn. Dit hebben we zojuist gezien met de hond waarmee de vrouwelijke protagoniste interageert en een innige band lijkt te hebben. In het hele boek worden dieren en mensen ook vaak op gelijke voet beschouwd en behandeld. In het hoofdstuk 'Old-fashioned' vertelt het vrouwelijke hoofdpersonage over een Russische film die ze 'gisteren' heeft gezien. In die film, zo vertelt het ik, gaat een circusman op stap met een oude hond en een gans. De man heeft een bijzondere relatie met zijn dieren. Hij beschouwt ze haast als familie. Hij neemt ze mee op de bus. Zoals mensen moeten ze over ritkaartjes beschikken, en de buschauffeur heeft kennelijk moeite om te bepalen aan welk tarief hij die reiskaartjes moet verkopen:

> De hond ging voor kind, maar de buschauffeur wist echt niet of hij de gans nu als volwassene of als kind moest laten reizen. Toen zei de man om van het

> geduvel af te zijn: 'Laten we maar doen of we allemaal gewone stervelingen zijn.' Meteen gaf de chauffeur het duurste kaartje, zodat de gans meereisde als groot mens. (*DM*, p. 27)

Niet voor niets haalt Mutsaers deze film in *De markiezin* aan. Opnieuw benadrukt de vertelde passage de verbondenheid tussen mens en dier ('Laten we maar [...] allemaal gewone stervelingen zijn'). Dat de gans net zoals de hond als gezelschapsdier wordt beschouwd en mee op de bus stapt, lijkt vanzelfsprekend in het verhaal en kan daardoor een speelse en ook weleens groteske indruk geven. Vanuit Mutsaers' verbeeldingswereld en de ervaringswereld van het vertellende ik is een gans die op een bus stapt echter niet fantastisch of vreemd, maar natuurlijk. De gans, de hond en de man worden hier alle drie als volwaardige personages beschouwd. Zo worden de handelingen van de man ook op een evenredige manier beschreven met die van de gans en de hond in het verhaal: 'Dicht langs de huizen tracht de doodsbange man zijn voordeur te bereiken en zijn gans en zijn hond sluipen met gebogen hoofden achter hem aan. Bevend bereiken ze ten slotte hun bovenverdieping' (p. 28).

Dergelijke beschrijvingen van onhiërarchische handelingen en relaties tussen menselijke en niet-menselijke figuren komen vaak voor in *De markiezin*. Dat is ook het geval in het hoofdstuk 'Watersnood' dat over een hevige storm gaat waarbij zowel mensen als dieren om het leven komen. De schrijnende toestand waarin dieren bij 'zo'n storm' verkeren, wordt als volgt beschreven:

> Als de kleine mussepootjes nu maar iets anders kunnen omvatten dan een zwiepende boomtak. Plat ligt de haas op de grond in zijn kletsnatte bont. [...] De natte staart van de eekhoorn is veel te zwaar geworden en werkt niet meer als roer. De kikkers en de vissen zijn diep weggekropen onder de modder, zodat ze niet wakker worden van de bliksem. Het kalf loopt te huilen, want het is verdwaald en gaat verdrinken. (*DM*, p. 36)

De titel van dit hoofdstuk, en deze passage in het bijzonder, bevat een expliciete verwijzing naar het bekende gedicht van Gerrit Achterberg 'Watersnood' [63]. Behalve over de mensen handelt Achterbergs gedicht ook over de dieren die vaak getroffen worden door het water: 'Het water steeg tegen het vee omhoog. / De koppen groeiden van geluid en dood. / Het wurgde zich; de balg ondersteboven. / Kippen vlogen als sneeuw de golven over' (2003, p. 896). Aan het einde van Mutsaers' hoofdstuk is het overigens haast alsof de vader van de protagoniste het geweldig vindt dat de mensen bij zo'n storm verdwijnen:

> ‘Opstaan, opstaan!’ juicht hij, ‘het is Watersnood! Doe je kamerjas aan en kom gauw mee, dan lees ik je voor uit de krant. Wat er vannacht is gebeurd! Het is echt fantastisch. Wij hier zijn helemaal veilig, maar daar stroomt het water gewoon door de ramen naar binnen en de mensen sterven er bij bosjes!’ (*DM*, p. 36)

Hieruit valt af te leiden dat de hele passage misschien meer blijk geeft van empathie voor de dieren die bij zo’n storm sterven, dan voor de mensen.

Een andere passage waarin mensen en dieren op een evenredige manier worden beschreven vinden we in het hoofdstuk ‘Momentopname’: ‘Vijf seconden later daalt ene kraai neer op een jonge haas en pikt hem alle twee de ogen uit. De wind slaat tochtgaten in het bladerdak. De zon kruipt weg in een zwarte wolk. De wandelaar regent nat’ (p. 22). Opvallend is hier hoe de wandelaar door het gebruik van het werkwoord ‘natregenen’ net zoals de natuur gepersonifieerd lijkt te worden en dus in talig opzicht op gelijke voet met de niet-menselijke instanties wordt behandeld. Deze passage kunnen we in verband brengen met de boekomslag van de herdrukte versie uit 1989. Die kaft vertoont een illustratie van Mutsaers’ hand waarop we een haas en een kraai kunnen zien (afbeelding 21).



Fig. 21: Omslag van het boek *De markiezin* (herdruk, 1989)

Niet voor niets herinnert deze afbeelding van een haas en een kraai aan de dierenfabels van Jean de la Fontaine en de cyclische wet van de sterkste die er vaak in wordt gethematiseerd. Zo maken deze passage en prent eens te meer duidelijk dat *De markiezin* niet alleen over mensen gaat, maar vooral ook over dieren en hun instinctieve gedragingen, en dat de mens onderworpen is aan dezelfde natuurwetten als de andere dieren.

Laten we het verhaal over de circusman hier nog even beschouwen. Daarin wordt nog gewag gemaakt van een intieme en intersubjectieve relatie tussen de man en zijn hond. Wanneer de man bijvoorbeeld op bed gaat liggen voor een dutje, komt: 'De hond bovenop. En dat is dat' (p. 28). Deze scène roept een echo op aan het einde van *De markiezin*. Zoals in 'Old-fashioned' gaat in het laatste hoofdstuk 'De

thuiskomst' ook vanaf het begin aandacht uit naar de handelingen van de dieren, naast die van de mensen. Deze worden wederom niet-hiërarchisch omschreven, alsof ze haast in elkaar vervloeien:

> Het begint net te schemeren [...]. Vijf pony's die uit louter hoofd lijken te bestaan, grazen rustig de karige graspolletjes af, terwijl de eigenaars met hun vrouwen bier zitten te drinken op een staaltje vast tapijt dat op de modder ligt uitgespreid. Een kip zwemt rond in een verroeste badkuip. Daarnaast ligt het varken met open mond te slapen. En op de enige echte stoel die er is, heeft de hond plaatsgenomen. Nadenkend staart hij voor zich uit, want hij hoeft niet te waken, daar alles vanuit een armetierig hooibergje in de gaten wordt gehouden door een dikke gans. (*DM*, p. 124)

In deze beschrijving wordt het handelings- en waarnemingsvermogen van de (diegetische) dieren of zoömorfe actoren benadrukt. Ze fungeren in het verhaal als subjecten en lijken deel uit te maken van dezelfde gemeenschap als de mensen. Tegen deze achtergrond komen de twee vrouwen samen in een huis. Ze kruipen als gelijkgezinden gezamenlijk in bed met 'precies dezelfde nachtponnen' aan (*DM*, p. 125). Ook de hond en de kat nemen plaats bovenop de 'dikke stapel dekens' (p. 126). Meteen daarop zegt de verteller: 'In de doezelige warmte die hierdoor ontstaat, vallen ze zo gemakkelijk in elkaars armen dat daar tenminste geen woorden aan vuil behoeven te worden gemaakt' (p. 126). In de symbiotische omhelzing van de twee vrouwelijke figuren, die een twee-eenheid vormen, weerspiegelt zich die van de kat en de hond, die ook samen als twee in één kunnen worden beschouwd: Op dat punt weet men als lezer niet meer zo goed of het meervoudige voornaamwoord 'ze' in deze passage naar de twee vrouwen of naar de kat én de hond verwijst. Door deze talige dubbelzinnigheid en de grote onbepaaldheid van de menselijke personages doorheen het verhaal wordt hier de indruk gewekt dat dit 'ze', dat op het eerste gezicht naar de twee vrouwen verwijst, ook onlosmakelijk verbonden is met de kat en de hond, dus met de dieren in het verhaal. Er kan met andere woorden sprake zijn van een verbondenheid tussen de menselijke vrouwenfiguur en het dier (i.c. de kat of de hond). Door deze vaak voorkomende overeenkomsten tussen mens en dier die Mutsaers in *De markiezin* ook via metaforische en stilistische procedés bewerkstelligt, komt enerzijds het idee naar boven dat de mens doorgaans in de nabijheid van het dier verkeert. Anderzijds worden door de intersubjectieve mens-dierinteracties en de beschrijvingen van onhiërarchische handelingen tussen dieren en mensen in de roman ook gemeenschappelijke leefvormen tussen mensen en bepaalde dieren in het leven geroepen. Dit laat zien, om met Meijer te spreken,

dat 'er een andere, meersoortige samenleving kan ontstaan wanneer je die dieren serieus neemt en samen praktijken ontwikkelt' (2021).

In een dergelijke meersoortige dynamiek is, zoals het 'ik' helemaal aan het einde van *De markiezin* nadrukkelijk zegt: 'de wereld niet meer op mijn maat. Of zou ik zelf gekrompen zijn? Nee, het ligt aan de wereld. De wereld is niet meer op mijn maat, maar wel, wel, wel mijn VEL. Nu je er bent, is het net of pappa weer leeft' (p. 127). Dat woordje 'VEL', in hoofdletters geschreven, kan hier verwijzen naar wat het ik met andere levende wezens (mensen en dieren) deelt. Het 'VEL' van het vrouwelijke ik breidt zich in de roman niet alleen in lexicaal opzicht uit tot het dier, het verwijst in de verhaalwereld ook naar het samenzijn tussen mens en dier. In het 'VEL' van het boek krijgt op die manier een alternatieve 'wereld' vorm waarin het ik niet alleen met andere mensen (zoals de 'Pappa' van het ik of haar vriendin) verbonden is maar ook met de dieren (zoals het paard, de hond, de kat, het varken, de vis) die erin voorkomen. Die nieuwe orde die Mutsaers hier via haar taal construeert, wordt in haar fictie als natuurlijk ervaren.

8. Rachels dierlijke geest: dierwordingen en animistisch perspectief

‘Sta stil, hou u vast: Rachels S. komt eraan. In haar rokje!’ (*RR*, p. 11). Zo begint Mutsaers’ tweede roman *Rachels rokje*, die in 1994 verscheen. Het boek wordt door critici vaak beschouwd als het magnum opus van de schrijfster en kent bovendien – ook in vergelijking met andere prozawerken van Mutsaers – een opvallend grote interpretatiegeschiedenis, zoals Jeroen Dera bij de tienjarige jubileumeditie van de roman opmerkte (Mutsaers, 2014) [64]. De verbeeldingskracht en ontregeling bereiken er op allerlei niveaus een hoogtepunt. In *Rachels rokje* gaat het om een grillig verhaal waarin beelden, bedenkingen, verhaaltjes, liedjes, herinneringen elkaar afwisselen om vorm te geven aan het wereldbeeld van de protagoniste Rachel Stottermaus – een anagram van de auteursnaam Charlotte Mutsaers, zoals dat al meermaals door de kritiek werd opgemerkt (zie o.a. Heumakers 1996, Vervaeck 1999a, Sereni 2006, Missinne 2013). *Rachels rokje* handelt over Rachel die zich op de drempel van de volwassenheid bevindt, en Rachels liefde voor haar schoolmeester Douglas Distelvink (ook Rokriem genaamd). De aantrekkingskracht tussen Rachel Stottermaus en Douglas Distelvink wordt al aangegeven door hun familienamen, die beide naar dieren verwijzen.

Dat het dier centraal staat in het boek blijkt in eerste instantie uit de paratekst. Op de omslag van de tweede druk (maart 1994, afbeelding 22) verschijnt bijvoorbeeld het schilderij van Paul Klee ‘Ein Kinderspiel’ (1939) dat twee abstracte figuren vertoont waaronder ogenschijnlijk een meisje en een vogel.

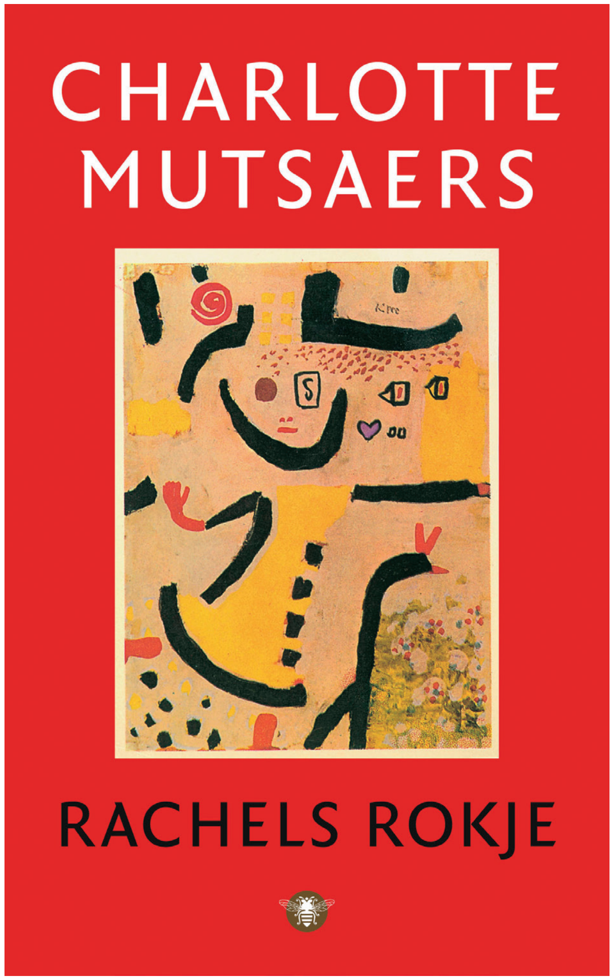


Fig. 22: Omslag van de roman *Rachels rokje* (tweede druk, 1994)

De kaft van de vierde editie (mei 1995, afbeelding 23) bestaat uit een illustratie van J. Ramade die 'naar een idee en ontwerp van Charlotte Mutsaers' is vervaardigd. Deze geeft een duidelijk beeld weer van een vrouw die ingelijst is in het lichaam van een vogel. De rode jurk van de vrouw staat in het verlengde van de staart van de vogel en neemt er de vorm van aan. Op die manier zijn vogel en vrouw twee in één. De vogel omvat echter de vrouw haast in haar geheel. In die zin kan men het vogellichaam ook als een vermomming of kap zien voor de vrouw die in de vogel schuilt, en die hier door het visuele medium zichtbaar wordt gemaakt.

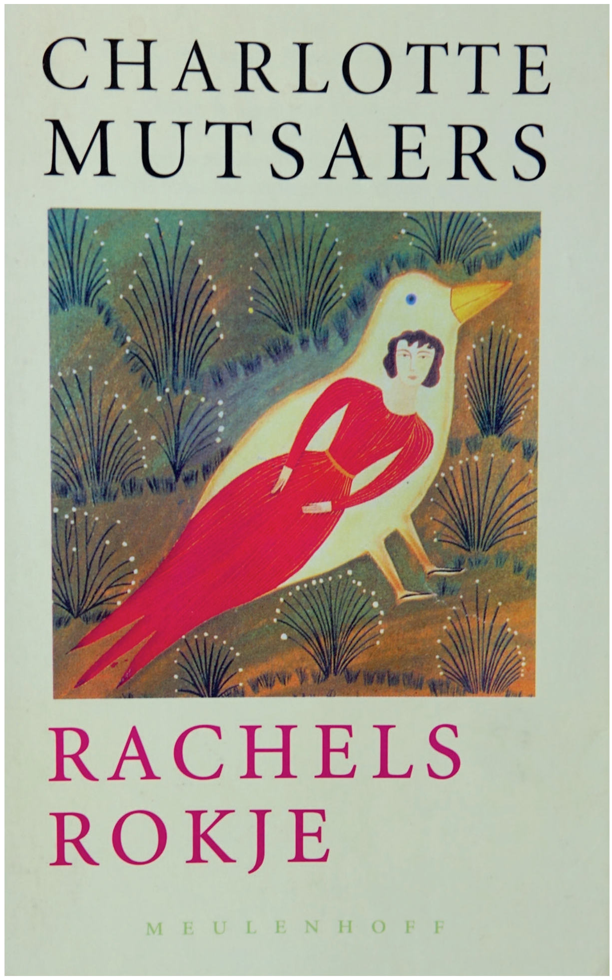


Fig. 23: Omslag van de roman *Rachels rokje* (vierde druk, 1995)

Hiermee wordt gesuggereerd dat in de vogels (of de dieren) die in *Rachels rokje* aan bod komen weleens een mens en meer bepaald een vrouw zou kunnen schuilen. Deze boekomslagen [65] van *Rachels rokje* kondigen in elk geval de bijzondere relatie aan van het hoofdpersonage, het meisje Rachel, tot het vogelmotief in het boek.

De roman bestaat uit vier delen: 'De wandeling vooraf', 'Rachels rokje', 'Skatsjok' en 'Rachels rokje revisited', die worden voorafgegaan door een gedicht getiteld 'Jeugd' van de Russische dichteres Marina Tsvetajeva. Het gedicht, dat als volgt begint: 'Weldra toverkol en niet meer zwaluw!', suggereert al de metamorfoserende of veranderlijke dynamiek in de roman en verwijst ook via de zwaluw naar het

vogelmotief. Vanaf het eerste deel of de eerste 'wandeling', eigenlijk de proloog van *Rachels rokje*, komt het dierenmotief en meer bepaald de relatie tussen mens en dier in beeld. De affiniteit met de dieren die de twee vriendinnen, het meisje en de vaderfiguur in *De markiezin* (1988) kenmerkte, wordt in *Rachels rokje* aan het prille begin van het boek voortgezet via de verteller die de komst van de protagoniste Rachel S. aankondigt:

> Sta stil, hou u vast: Rachel S. komt eraan. In haar rokje! En we bevinden ons op straat en niet in de wei. Koeien steken graag de koppen bij elkaar. Dan valt er een stilzwijgen. Daar heeft niemand last van. Mensen doen precies hetzelfde. Dan gaan de monden open. Daar heeft iedereen last van. Het verschil tussen koppen en hoofden, asfalt en wei, december en mei. (*RR*, p. 11)

De heterodiëgetische en derdepersoonsverteller, die hier aan het woord is en vanaf het begin zeer betrokken is bij Rachels verhaal, brengt een aantal verschillen tussen mensen en dieren aan het licht zoals dat tussen koppen en hoofden in de zojuist aangehaalde passage. Hoofden redeneren in zekere zin te veel. Koppen kunnen dat niet en zijn ook stiller. Asfalt kan beschouwd worden als weiland dat bedekt is, wat in dit tweede paar de natuur ten opzichte van de mensenwereld zichtbaar maakt. Verder is december niet toevallig een maand met veel menselijke feesten en rituelen, terwijl de natuur op dat moment haar winterslaap beleeft. Mei is daarentegen de lentemaand bij uitstek waarin de natuur in bloei staat en zegeviert. Uit deze passage blijkt enerzijds dat 'iedereen' last heeft van het geklets van mensen onderling. Mensentaal en gebrek aan stilte worden als problematisch ervaren. Anderzijds kan men uit het vervolg, en meer bepaald door de laatste, elliptische zin die een vorm van aposiopese weergeeft, waarbij de zin onvoltooid lijkt en nog verder aangevuld zou kunnen worden door de lezer, afleiden dat iedereen last kan hebben van die verschillen tussen 'koppen en hoofden'. Deze beginpassage weerklinkt bovendien opnieuw in een later vertellerscommentaar in het boek:

> Klanten en clientèle, drempelvrees en drempeldurf, huzarensla en kreeft, links en rechts, rood en groen, arm en rijk, broek en rok, Rokriem en Distelvink, muis en vogel, mei en december, jong en oud, Paatje en Maatje, als er een God is, dan liefhebbert hij in splijtzwammen, hoe komt het anders dat alles, maar dan ook alles doormidden is gezaagd? (*RR*, p. 98)

Opvallend is hoe de termen in het eerste woordpaar dat de verteller hier noemt ('klanten en clientèle'), in de taal synoniemen van elkaar zijn. Deze eerste

tweedeling wordt door middel van de opsomming gekoppeld aan andere woordparen die vanuit een conventionele ordening van de taal echter geen synoniemen van elkaar zijn, maar eerder tegenstellingen ('mei en december', 'broek en rok'). Dat we deze woordparen niet meer als oppositionele samenstellingen lezen, heeft te maken met het opsommingsspel, de nevenschikkingen en de klankparallellie. Hierdoor kunnen we het synonymieke proces van de eerste woorden doortrekken naar de volgende tweedelingen. De termen die verderop samengevoegd worden, kunnen we dan ook op elkaar betrekken en samen lezen. Door de kritiek dat alles in het leven in 'splijtzwammen' wordt gerepresenteerd, wordt er hier al op gewezen dat paren zoals 'muis en vogel', mens en dier integendeel in Mutsaers' boek door een poëtisch taalspel ook in inhoudelijk opzicht vaak samengaan.

Alles in *Rachels rokje* draait rond wat zich in de geest van Rachel S. afspeelt. Dit wordt ook nadrukkelijk weergegeven door de structuur van het tweede deel van het boek dat naar de romantitel 'Rachels rokje' wordt genoemd en dat het grootste deel van de roman beslaat. De 37 'plooien' van *Rachels rokje* maken grotendeels de opbouw van het boek uit. Kenmerkend voor die plooien is, zoals Sereni heeft uitgelegd, de digressieve en associatieve logica waarmee Mutsaers een deleuziaanse 'rizomatische samenhang' in het leven roept (2006, pp. 332-333). *Rachels rokje* kunnen we in de voetsporen van onder meer Sereni (2006, p. 334) en Vervaeck (1999b, pp. 41-42) als een postmodern 'rizoomboek' beschouwen, namelijk als een 'oneindig netwerk' van talloze relaties die in elkaar kunnen overlopen. In een dergelijk stelsel wordt elke vorm van hiërarchie en binaire logica op losse schroeven gezet. Er is al evenmin nog sprake van een vast centrum (zie Sereni, 2006, p. 335 en Vervaeck, 1999b, p. 42). Dat centrum is voortdurend in beweging of wording: het 'epicentrum' van *Rachels rokje* is namelijk 'uit wandelen gegaan', zoals we vanaf het begin van de roman kunnen lezen (*RR*, p. 11). Ook de vertelsituatie van Mutsaers' roman, die zoals meerdere critici hebben vastgesteld vrij complex is (Sereni, 2006, p. 165 en Vervaeck, 1999a, p. 124), verspringt en verandert regelmatig. We hebben hier te maken met een wisselend vertelperspectief waarbij Rachels verhaal gedeeltelijk in de derdepersoonsvorm en gedeeltelijk in de ik-vorm wordt verteld. Op de vertelsituatie als zodanig zal ik in deze studie niet verder ingaan [66]. Wat in mijn analyse van Mutsaers' roman vanuit een diergeoriënteerd perspectief van belang is, is 'dat verteller en personage steeds meer in elkaar overvloeien' (Sereni, 2006, p. 166). Dit geeft het hybridische aspect en hiermee ook de onvatbaarheid van het subject weer. Die beweeglijkheid en onstandvastigheid van het 'ik' verbindt Sereni met 'het motief van de metamorfose dat door de hele roman heen loopt':

> Rachel Stottermaus en haar geliefde leraar Douglas Distelvink (alias Rokriem) ondergaan in de roman allerlei metamorfosen. Zo verandert Rachel van een muis in een vogel en van een kalf in een zwaluw. Ze wordt ook als aapje, schaap, wolf, hond en gelaarsde kat opgevoerd. Douglas van zijn kant verandert aan het eind van de roman in een herenfiets die dan door Rachels hoofd rijdt. (Sereni, 2006, pp. 165-166)

Sereni beschouwt de overgangen van mens naar dier, zoals reeds aangestipt, als "metaforische metamorfosen en dierwordingen". In Sereni's discoursanalytische lectuur van *Rachels rokje* illustreren ze vooral het idee dat Rachel telkens in verandering is en dat 'er van een aan zichzelf identiek blijvend ik met een centrum dat men met realistische middelen zou kunnen *be*schrijven, geen sprake kan zijn' (2006, p. 166, cursief in de tekst). Dat centrum evenals de mens, '[e]venals het dier. Evenals het romanpersonage. Evenals het naakte bestaan' (*RR*, p. 13), vallen inderdaad niet te *beschrijven*. Veeleer wordt alles hier door Mutsaers *opgevoerd*, zoals ook Sereni opmerkt (2006, p. 166), of geperformd en 'gelukkig draagt hij [de mens, BF] een rokje' (*RR*, p. 13) – een rokje dat de lezer zich concreet moet voorstellen en dat 'het enige [is] wat telt':

> Hoe de textuur van dat rokje waarvan hij zelf het middelpunt is, in levende plooien om hem heen hangt, cirkelt, zwiert, golft, [...], zwaait, knipoogt, steigert of valt, hoe al die plooien zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan en hoe je af en toe een glimp opvangt van wat zich eenzaam en verstolen afspeelt daar tussen of zelfs daar onder, dat is het enige wat telt. En bijvoorbeeld niet of die plooien GOED zijn of FOUT, laat dat maar aan de stomerij over. Of het waarheidsgehalte: luister slechts naar het frou-frou. (*RR*, p. 14)

Dat rokje dat rond Rachel 'cirkelt, zwiert, golft, [...]' is in de roman een metonymie voor alles wat zich rondom Rachel en dus in haar geest afspeelt. In dat verband kunnen we spreken van een *concretum pro abstracto*, omdat naar Rachels abstracte ideeenwereld verwezen wordt aan de hand van het rokje dat de protagoniste draagt. Dat concrete kledingstuk verwijst enerzijds naar het denkbeeldige *rokje* in het boek dat Rachel heeft gemaakt voor haar geliefde, Douglas, en dat dus haar grenzeloze liefde voor hem symboliseert:

> Voor mij vormde dat een uitdaging, een van de grootste provocaties van mijn leven. Ik had zoiets van: wacht maar, voor jou zal ik een rokje maken dat

> zijn weerga niet kent, met een plooienval van hier tot aan de evenaar en een wervelend vermogen van minstens windkracht acht, een rokje dat je volledig mee zal zuigen, in zal wikkelen en waaraan je domweg niet ontkomen kan. (*RR,* p. 240)

Deze omschrijving van het rokje kunnen we dan ook metatekstueel lezen en met het boek *Rachels rokje* verbinden 'dat je volledig mee zal zuigen' (p. 240). Het gaat hier ook om 'de vorm van de roman *Rachels rokje*, een boek waarin de liefde- en lustgevoelens, het schaamte- en schuldbesef van de auteur worden vormgegeven tot een op zichzelf staand kunstwerk: het rokje', zoals Rovers dit uitlegt in verband met het woord 'rokriem' (2003, p. 337). Anderzijds betreft het rokje uiteraard ook het concrete kledingstuk dat de protagoniste aan heeft. In Rachels herinnering is het gebaseerd op het model dat ze als kind ooit had gedragen, zoals ze aan het einde van de roman uitlegt. Het gaat met andere woorden om een 'volwassen uitvoering' van 'het rokje' dat ze 'als kind eens van een oom gekregen had' en waarin ze zich 'als een vis in het water gevoeld' had (*RR*, p. 240). Het ging toen om een 'grasgroen rokje dat van onder tot boven was geborduurd en geappliqueerd met hazen, huizen, tulpen, [...], paarden, wolken, madeliefjes, honden en lammetjes, kortom met alles wat mijn leven uitmaakte' (p. 240). Zowel het oude als het nieuwe rokje van Rachel – de volwassen uitvoering ervan die 'totaal anders' is, 'want ondertussen had er wel een en ander in dat leven plaatsgehad' (p. 240) – verwijst metonymisch naar Rachels gedachten en levenservaringen en geeft er door het weefsel en dus het materiële aspect concreet vorm aan alsof het allemaal, de dieren inbegrepen, uit het leven is gegrepen. Zo betreft het rokje, zoals Rovers dit ook voor 'rokriem' vaststelt, 'een geplooid begrip: het heeft twee kanten die nooit los van elkaar te denken zijn' (2003, p. 337), namelijk een abstracte en een concrete dimensie. Vanuit dat kledingstuk – het rokje en het motief van de plooi tegelijk [67] –, onstaat er een hele verbeeldingstocht waarin het dier eigenlijk een prominente plaats krijgt.

Hoe fantasierijk Rachels verbeeldingswereld ook overkomt, toch kunnen we zeggen dat alles wat in het boek verteld wordt, gebaseerd is op indrukken en ervaringen die een bepaalde authenticiteit behelzen in de verhaalwereld. De speelse omtovering van de werkelijkheid in het hoofd van het hoofdpersonage is immers niet vrijblijvend, maar biedt alternatieve denkwijzen en perspectieven aan. Hier zal in het bijzonder worden ingezoomd op de dierenperspectieven. De lezer wordt vanaf het begin van de roman, nog sterker dan in *De markiezin*, aangespoord om de bijzondere resonanties en interferenties die de tekst creëert te 'horen. En [te] voelen. Met háár oren. Met háár hart' (p. 12). Dat haast sensitivistische ervaringsnetwerk aan beelden, relaties en interferenties betreft verschillende semantische domeinen

zoals menselijkheid, dierlijkheid, de natuur en de objectenwereld die voortdurend in elkaar overlopen in de roman. Die doorlopende dynamiek bereikt op formeel vlak een hoogtepunt in het voorlaatste deel dat als titel 'Skatsjok' draagt. De 'skatsjok' verwijst naar een muzikaal 'onverwachte en grillige sprong' dat Mutsaers reeds in *De markiezin* gebruikte, zoals we in het voorafgaande hoofdstuk gezien hebben. In de overgangsfases of intermezzo's (de 'plooien') die dergelijke disruptieve sprongen in *Rachels rokje* creëeren, kunnen zich transformaties voltrekken zoals gedaanteverwisselingen, perspectiefveranderingen en hybridiseringen, zoals we in dit hoofdstuk zullen zien.

In vrijwel elke plooi waarop de 'wandeling vooraf' voorbereidt, is eigenlijk sprake van minstens één dier. Al die dieren passeren nog eens de revue in het laatste deel van het boek 'Rachels rokje revisited'. In dat deel moet Rachel zich voor een aantal anonieme rechters verantwoorden over het eerste deel van de roman dat ze zelf geschreven lijkt te hebben en meer bepaald over Douglas Distelvinks dood. Douglas sterft op een gegeven moment, maar, zoals ook Sereni terecht uitlegt, is Douglas voor Rachel niet dood: 'In haar fantasie blijft hij voortleven' (Sereni, 2006, p. 323). In dat laatste deel wordt in de dialoogvorm een terugblik gegeven op wat er in de zevenendertig plooien werd verteld. Hier worden de hoofdstukken in plaats van 'plooien' in zeven 'sessies' georganiseerd, waarmee verwezen wordt naar een zitting. De ik-verteller, de ondertussen volwassen geworden Rachel, vergelijkt hier Rachels 'rokje' achteraf expliciet met een 'dierentuin'. Zo zegt ze tegen haar rechters: 'Ik weet wel dat het zien van samenhangen niet uw fort is, maar een eigenhandig opgebouwde dierentuin heeft niet minder samenhang dan de plooien van een rok. Al mijn dieren dansen poot aan poot' (*RR*, p. 274) [68]. Vlak daarop wordt door de rechters een 'balans' opgemaakt van alle dieren die tot dan toe in het boek verschenen zijn. Die balans is volgens het ik in de persoon van Rachel onvolledig en niet helemaal correct, wat erop wijst dat de rechters haar standpunt niet begrijpen of een andere mening toegedaan zijn. Steevast valt Rachel hen in de rede om een en ander recht te zetten:

> – Goed we zullen een tussentijdse balans opmaken. Tot dusver zijn de volgende dieren de revue gepasseerd: kat, hond, panter
> – Die telt niet dat was een namaakpanter, [...]
> – Opnieuw: kat, hond, distelvink, koekoek, kalf, gans, kraai, merel, lam, hert, hangbuikzwijn, patrijs, puttertje
> – Die patrijs was een poortje en een puttertje is hetzelfde als een distelvink, [...].

– Wij gaan door: haas, paard, varken, kuiken, aap, [...], stier, leeuw, zwaluw, schaap
– Dat was alleen de bout.
– En de schaapjes die u ’s nachts ligt te tellen dan?
– Sorry, u heeft gelijk.
– Schaap dus, duif, karper, weerhaan, kreeft, vlo, oester en vis. Dat maakt dan precies dertig.
– [...] maar u hebt er een paar vergeten: Maus, Mickey Mouse, kever, panda, Tsvetajeva en Kohlhaas.
– [...] wij voegen dus toe: muis en wolf [...] Liefst dertig dieren kijken ons aan [...]!

(*RR*, pp. 274-275)

Zo wordt in het boek als het ware een hele kosmologie der dieren in het leven geroepen die op de een of andere manier verband houdt met de wereld van Rachel. Uit de opmerking van Rachel dat de panter niet ‘telt [...] dat was een namaakpanter’ valt af te leiden dat haast al die dieren net zoals de plooien van haar rok als ‘levend’ dienen te worden beschouwd, en dus het louter metaforische niveau overschrijden [69]. Ze *bestaan* in Rachels fictieve wereld doordat Rachel verbonden is met die dieren. In haar ogen beschikken ze over duidelijke contouren. Ze krijgen gestalte vanuit haar menselijk bewustzijn en haar rizomatisch ‘midden’ (‘milieu’) (Deleuze en Guattari, 1980, p. 36), namelijk daar waar de dingen ‘doormidden [worden] gezaagd’ (*RR*, p. 98) of daar waar de dingen zich plooien, namelijk daar waar het differentiatieproces plaatsvindt.

In de verhaalwereld kunnen deze dieren dus ook in bepaalde opzichten niet enkel als actanten beschouwd worden, maar ook als zoömorfe actoren, namelijk handelende instanties die met een bepaalde subjectiviteit en zoömorfe eigenschappen worden uitgerust. Zo neemt de verhouding tussen Rachel, de andere menselijke personages en de dieren in de roman steevast verschillende vormen aan. Zo meteen ga ik eerst in op de dierenmetaforen in de roman om vervolgens in te zoomen op de intersubjectieve en -corporele relaties zoals die tussen paard en berijder en/of baas en hond, die in *Rachels rokje* vaak voorkomen.

8.1. Van dierenmetaforen naar dierwordingen

Net zoals in *De markiezin* gaat in *Rachels rokje* in de taal zelf veel aandacht uit naar het dier. Rovers (2003, p. 336) en Sereni (2006, p. 424) hebben reeds opgemerkt dat Mutsaers' boek opvallend veel uitdrukkingen en metaforen met dieren bevat. Beide literatuurwetenschappers noemen er dan ook een paar, waaronder 'kalverliefde', 'schaapjes tellen' en de 'eigenhandig opgebouwde dierentuin' (*RR*, p. 274). Deze metaforen illustreren, aldus Rovers en Sereni, hoe de mensenwereld voor Mutsaers nauw verbonden is met die van de dieren (2003, p. 336 en 2006, pp. 424-426). Sereni wijst er bovendien op, zich daarbij berustend op de masterscriptie van Inga-Lisa Brockötter over de beeldspraak in *Rachels rokje* (2004), dat het vaak om 'creatieve' metaforen gaat, namelijk om niet voor de hand liggende metaforen (2006, p. 423). Vele dierenmetaforen in Mutsaers' boek zijn inderdaad creatief. Creatieve metaforen kunnen we in de brede zin omschrijven, zoals Thomas Frentz in zijn artikel 'Creative Metaphors, Synchronicity, and Quantum Physics' uitlegt, als metaforen die 'new knowledge' genereren (2011, p. 104 en p. 126). In engere zin stelt Zjena Culic vast dat creatieve of wat hij ook niet-conventionele metaforen noemt, uitgaan van cultureel verankerde metaforen [70] en deze uitbreiden en herstructureren: 'Innovative and creative metaphors imply the use of the mechanisms of everyday thought by extending them, elaborating them, and combining them in ways that go beyond the ordinary' (Culic, 2001, p. 41). Zo onderscheidt Culic in de zogenaamde 'cognitive approach to metaphor' drie groepen metaforen:

> 1. Personifying and Animizing metaphors; 2. Depersonification metaphors; and 3. Reification metaphors. In the first group, i.e. Personifying and Animizing metaphors, abstract concepts are conceptualized as animate entities (persons, animals and plants), in the second group persons are conceived of as animals or objects and in the third group abstract entities, such as emotions and ideas, are reified, i.e. seen as objects and substances; hence, abstract qualities are conceptualized as physical qualities and abstract processes are materialized. (Culic, 2001, p. 42)

Ik zal in deze studie in het bijzonder de aandacht vestigen op de eerste groep van Culic, namelijk personificatie en 'animizing'-metaforen die ik voor mijn eigen onderzoeksopzet nog onderverdeel in twee subcategorieën: 1. verwijzend naar menselijke abstracties zoals gevoelens en dergelijke, 2. verwijzend naar objecten. Ook depersonificatiemetaforen zullen niettemin zo meteen aan bod komen. Deze

kunnen in de context van Mutsaers' roman niet alleen denotatief verwijzen naar mensen, maar ook naar dieren.

In mijn analyse van de dierenmetaforen in Mutsaers' *Rachels rokje* bespreek ik dus metaforische aspecten die zich meer op het creatieve uiteinde (zie o.m. Black (1962) en Beardsley (1981)) dan op het structurele uiteinde (zie o.m. Lakoff en Johnson (1980)) bevinden van het metafoortheoretische continuüm. Zo zal ik in deze studie uitgaan van een metafoorbenadering waarin de interactie tussen mens en dier centraal wordt gesteld, zoals Max Blacks 'interaction theory'. De analytische meerwaarde van Blacks theorie kunnen we veertig jaar later met Andrew Goatly beknopt omschrijven als volgt:

> Max Black (1962) claims in his interaction theory that metaphor involves a two-way transfer, not only from Source to Target, but also from Target to Source, e.g. "Man is a wolf" makes wolves become more like men. Within our HUMAN IS ANIMAL "metaphor" we see such a reversal: traits of human societies are projected onto the animal groups investigated. (Goatly, 2006, pp. 20-21) [71]

Het mag duidelijk zijn dat ik met deze theoretische, wederzijdse invulling van MENS IS DIER-metaforen slechts een deel van een uitgebreider probleemgebied te pakken heb, namelijk dat van de 'cognitive' en 'interactional approach to metaphor' (zie o.m. Frentz (2011), Goatly (2006) en Culic (2001) over Ricoeurs, Blacks, Richards' en Beardsleys metafoorbenaderingen). Opvallend aan Goatly's bovengenoemd MENS IS DIER-voorbeeld is in elk geval dat men een dergelijke omgekeerde 'transfer' in een MENS IS DIER-metafoor kan terugvinden in Mutsaers' essay 'Lupus lupo homo' (*P*, p. 66). De woordcombinatie uit deze veelzeggende titel bevat een paronomasia en een omkering van het bekende Latijnse spreekwoord 'Homo homini lupus est' ('De mens is een wolf voor zichzelf (of voor de mens)'). Freud – om maar één gezagshebbend voorbeeld te noemen – gebruikte het om naar de instinctieve en agressieve dierlijke kant van de mens te verwijzen. Het spreekwoord uit Mutsaers' essay betekent: 'de wolf is een mens voor de wolf'. Met deze retorische omkering van het traditionele spreekwoord 'de mens is een wolf voor de mens' duidt Mutsaers net aan dat ze het dier als een volwaardig schepsel beschouwt, met een eigen identiteit en op gelijke voet met de mens. Het dier kan ook menselijke trekken hebben die evengoed geassocieerd kunnen worden met positieve of negatieve persoonlijkheidsfacetten. Mutsaers' taalgebruik lijkt zowel in stilistische als in metaforische zin doordrongen te zijn van een wederzijdse relatie tussen de semantische domeinen van menselijkheid en dierlijkheid en van een mens-diercontiguïteit,

namelijk van het idee dat mens en dier in samenhang met elkaar staan. In het licht van Culics 'animizing' en 'depersonification' metaforen enerzijds en van Blacks 'interactional metaphor approach' alsook Goatly's MENS IS DIER-metaforen anderzijds zal ik zo meteen verschillende soorten mens-diermetaforen in Mutsaers' roman bespreken. Ze lopen van positieve of negatieve (conventionele) dierenmetaforen naar relationele mens-diermetaforen.

In *Rachels rokje* worden ten eerste vaak (menselijke) abstracties zoals gevoelens en emoties verdierlijkt en in die zin geanimaliseerd: 'abstract entities are seen as animals' (Culic, 2001, p. 42) of worden in de taal verbonden met bepaalde dieren. Zo wordt er verwezen naar Rachels 'hondehart' (*RR*, p. 202) – omdat ze een groot hart heeft, zoals een hond, namelijk eentje waaruit onvoorwaardelijke trouw en liefde spreekt – en naar 'hondetrouw' met betrekking tot de liefde van een vrouw voor een man – omdat de vrouw haar man zoals een hond 'bewaakt' (p. 53). Ook wordt in de roman gesproken over 'paardegezelligheid' om naar de gezelligheid en genegenheid tussen mensen en dieren te verwijzen – die verloren is gegaan nadat de auto's de paarden op straat hebben vervangen. In dezelfde context wordt er naar 'dierlijke warmte' verwezen omdat dieren warmer zijn – in de zin van levendig – dan voertuigen (p. 68) en naar 'paardegeluk' (*RR*, p. 23). Doch 'de bestiaalste vormen der verbeelding' staan in het boek voor Rachels onstuimige en instinctieve liefde voor Douglas Distelvink vanwege het spontane, onbeheersbare en illusionaire karakter ervan (p. 65). In deze context wordt er bijvoorbeeld nog gesproken over de 'beestachtige volharding van het verlangen' (p. 38) of over een leven '[a]ls een dressuurpaard dat door een horzel is gestoken' (p. 42). In dergelijke dierenmetaforen gaat er meestal een positieve werking uit van het dier (de hond, het paard, het bestiale). In tegenstelling tot ander, eerder negatief beladen beeldend taalgebruik waarbij in dierlijke termen over mensen wordt gesproken [72], suggereren dergelijke 'positieve' dierenmetaforen in Mutsaers' werk dat het enigszins goed is dat de mens op het dier lijkt, of dat de mens een voorbeeld kan nemen aan het dier [73].

Negatief geconnoteerde dierenmetaforen worden in de roman ook gebruikt om naar menselijke trekken en gevoelens te verwijzen. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer de moeder van Rachel naar Rachels liefde voor Douglas Distelvink verwijst met het woord 'kalverliefde'. Deze metafoor verwijst in de ogen van de moeder en de 'oergezonde buitenwereld', zoals ze zegt, naar de naïeve, kinderlijke liefde van Rachel voor haar schoolleraar (*RR*, p. 36). Ook wordt Rachels moeder, net zoals de vrouw trouwens die Rachels vader heeft vermoord, op een gegeven moment met een schaap geassocieerd in het verhaal, zoals we hieronder nog gaan zien (zie *RR*, p. 25). Dat beide vrouwen tegelijkertijd in figuurlijke en symbolische

zin met schapen worden verbonden heeft hier een negatieve connotatie en allicht te maken met het idee dat ze in meer dan één opzicht de *communis opinio* belichamen in het boek.

Dierlijke metaforen hebben in de roman ten tweede ook betrekking op objecten en natuurelementen. Er is bijvoorbeeld sprake van een 'stenen biggetje' om naar een spaarpot te verwijzen (*RR*, p. 19); van een 'vacht sneeuw' (p. 23) voor een door sneeuw bedekte straat; van een 'hondsbrutale inbreuk' voor een gewelddadige overval (p. 35); van een 'kraaiepunteslijper' voor de potloodslijper die Rachel later niet meer terugvindt in haar schooltas (p. 70); van een 'hondeblikje' (p. 195) om naar het 'hondetrommeltje' te verwijzen dat Rachel geërfd had van haar vader (p. 30); van 'een mopshond' die eigenlijk voor de dweil staat waarmee Rachel 'al dweilende naar [Distelvinks] benen hapt' (p. 195), enzovoort. Vlees als eetwaar komt ook tot leven in 'de jubelende boeuf Stroganoff van de liefde!' (p. 85). Ook het woord 'vogeltje' verwijst een paar keer naar een kunstvoorwerp, zoals een schilderijtje. Zo zegt de verteller kort nadat Rachel 'het schilderijtje van Cornelis uit 1789 in bruikleen' afstaat aan 'het museum in Den Bosch': 'Daar gaat dit vogeltje dan, naar Den Bosche toe, waar het eindelijk aan den volke zal worden getoond van wie het, [...], terstond een dikke pluim zou behoren te ontvangen voor decennialange ontbaatzuchtig beleden trouw' (p. 32). Elders in het boek wordt 'het vogeltje' een 'liedje' dat naar binnen vliegt: 'als een gebraden vogeltje' (p. 19). Voorts worden alle auto's in de roman naar dieren genoemd zoals de 'Kever' (p. 243 en p. 303) en 'de Eend', wat verwijst naar een 'Bugatti uit de jaren dertig, die zwarte met de kanariegele vleugels opzij' (p. 69).

Daarnaast worden in Mutsaers' roman ook metaforen ingezet die wijzen op een depersonificatie van mensen. Mensen worden in het boek namelijk ook als dierlijke slachtoffers en objecten voorgesteld. Dit depersonifiërend metaforisch procedé valt vooral in plooi dertien op waarin verteld wordt over Heinrich Himmlers meubelen die 'niet met hout maar met zuiver menselijke onderdelen' zijn vervaardigd (*RR*, p. 75). Een vrouw, een zekere Frau Bormann en haar kinderen zijn kort na de oorlog bij Himmler op bezoek en worden er ontvangen door zijn geliefde, een zekere Frau Pothast. In Frau Bormann weerklinkt de naam van Martin Bormann, de secretaris van Hitler, die na de oorlog nooit werd teruggevonden en dus terechtgesteld, terwijl de naam Pothast naar de "tweede" vrouw en secretaresse van Himmler verwijst, Hedwig Potthast, met wie Himmler kinderen kreeg naast zijn huwelijk met zijn eerste vrouw. Deze fictieve Frau Pothast, gastvrouw van dienst dus in plooi dertien, presenteert in Mutsaers' boek de meubelen uit menselijke lichaamsdelen als een pronkstuk uit Himmlers collectie, en ze vindt ze – verontrustend en aantstootgevend genoeg – schitterend. Zo zegt ze:

> Kijk maar naar de poten, puur botten en beenderen. Geen boom heeft ervoor moeten sneuvelen. Daarop trekt ze een zware stoel naar voren en streelt opgetogen de zetel die gemaakt is van een vrouwelijke pelvis. Die, zegt ze, staat zo vast als een huis en lekker dat hij zit! Probeer maar gerust, Frau Bormann. [...] Van de stoelpoten: uitgedroogde, gelakte mannenbenen met de grote voeten er nog aan. (*RR*, pp. 75-76)

'Het orgelpunt' is, aldus Frau Pothast, het boek '*Mein Kampf*' dat geheel met '100% menselijke Rückenhaut' is bedekt (p. 76) en niet zoals gewoonlijk met 'boxkalf'-leer (p. 76). De verteller benadrukt de geschokte reactie van de moeder Bormann [74] en tegelijk de verongelijkte reactie van Frau Pothast:

> Bij het woord Rückenhaut rent de moeder op haar kinderen af en duwt ze haastig het trapgat in. Hals over kop stort het trio zich naar beneden, achternagezeten door de verongelijkte woorden van Frau Pothast. Wat heeft zij in godsnaam misdaan. Op de loop gaan is zowat het lafste wat er is. Jullie hebben zeker nooit naar je eigen tassen of schoenen gekeken. Die zijn ook van leer gemaakt en waar komt dat dan vandaan. (*RR*, pp. 76-77)

In deze scène wordt tegen de achtergrond van een familiale en idyllische context (Frau Bormann komt met haar kinderen op de thee bij een vriendin in haar landelijk huis) een verontrustende situatie weergegeven. De namen van de personages (Himmler, Pothast en Bormann) wijzen weliswaar op de Holocaust-context, maar die gruwelijke 'collectie' meubelen verwacht de lezer eerst niet tegen een op het eerste gezicht onschuldige achtergrond. Hierdoor komt het afschuwelijke nog sterker naar voren en heerst er een contextuele dissonantie ten opzichte van een ernstige, aanstootgevende situatie. Deze wordt in deze passage bovendien onverwacht in verband gebracht met de situatie van de dieren. Hier wijst uitgerekend Frau Pothast op de vergelijking met dieren. Zo minimaliseert en banaliseert ze het 'gebruik' van mensen als object (met betrekking tot eten, kledij, woonst, enz.) omdat ze bij wijze van vergelijking wijst op een onproblematische, gelijkaardige omgang met dieren. Uit haar verongelijkte reactie weerklinkt het idee dat wat met dieren kan, ook met mensen kan.

In deze scène, in het huis van Frau Pothast, wordt een omgekeerde mens-dierdynamiek voorgesteld: de mens is net zoals het niet-menselijke dier een slachtoffer. Deze MENS IS DIER-metafoor heeft afgrijselijke taferelen tot gevolg: Leer dat gewoonlijk van het lichaam van dieren afkomstig is, en dat gebruikt kan worden voor zetels en boekenkaften bijvoorbeeld, wordt hier vervangen door

mensenleer. Deze beelden van meubelen en boeken uit menselijke lichaamsdelen en huid worden in die mate concreet voorgesteld dat de hele passage, die dus op historische feiten berust, sterk confronterend en weerzinwekkend werkt. Mensen worden hier letterlijk tot objecten herleid en dus gereïficeerd. Dit is één van de meest provocerende hoofdstukken uit *Rachels rokje* waarmee Mutsaers het motief van de mens-diergelijkwaardigheid door middel van analogie met een van de bekendste rampen uit de menselijke geschiedenis uitwerkt. Zoals we met betrekking tot Mutsaers' essay uit *Bont* over het bio-varken hebben gezien, kunnen we ook hier een onderscheid maken tussen de retorische en geperverteerde situationele context waarin Mutsaers een tragische gebeurtenis weergeeft van mensen als meubelen tijdens de Holocaust enerzijds, die schokkend overkomt en niet gespeend is van cynisme en provocatie, en de dierbeschermende boodschap die achter deze uitbeelding schuilt. Deze bestaat erin de soms schrijnende en afgrijselijke toestand waarin dieren kunnen verkeren wanneer ze gedood worden om hun vel en lichaamsdelen, zichtbaar te maken en aan de kaak te stellen. Deze zwarte pagina's uit de geschiedenis over meubelen uit menselijke lichaamsdelen zijn duidelijk bedoeld om een kritisch-politiek effect uit te lokken ten opzichte van de onmenselijke tragedie over de omgang met mensen als dieren en bij wijze van uitbreiding ten opzichte van die met dieren en het dierenwelzijn. Dit staat in het verlengde van andere zoökritische uitspraken over dierlijke waardigheid in het boek.

Plooi dertig gaat bijvoorbeeld over Rachels 'moordzuchtig[...] extremisme' dat haar moeder wil indammen. Rachel is de mening toegedaan dat 'als een kerstboom geen kaarsjes draagt "[...] hij voor niks [is] omgehakt"' of dat 'als de dieren in een dierentuin niet gevoederd of geaaid mogen worden' 'de directeur een dierenbeul' is (p. 160). Tegen het sterk uitgesproken eco- en diergeoriënteerde perspectief van de roman, dat sterk aanleunt bij de gedachtewereld van de hoofdprotagoniste, wordt Rachels moeder vaak op een negatieve manier gekarakteriseerd. Zo wordt in de axiologische context van de roman soms ter discussie gesteld of Rachels standpunten wel zo provocerend zijn als haar moeder wil laten doorschijnen. In het laatste deel van het boek verwijst de ik-protagoniste in elk geval nog naar de Holocaust en zegt tijdens de tweede 'sessie' tegen de rechters: 'Iedereen is verzot op de menselijke waardigheid. [...] Dat betekent dat het dier kan barsten. Als dier ben je de pineut. Heeft u ooit tribunalen voor misdrijven tegen de dierlijkheid gezien? Onmogelijk, daar is zelfs Neurenberg te klein voor' (p. 243).

Naast deze animaliserende en depersonifiërende mens-diermetaforen komen in de roman ook ongewone dierenuitdrukkingen aan bod, die door Mutsaers op creatieve wijze worden *revisited*. In plooi zes somt Douglas Distelvink een hele reeks

creatieve en "vreemde" uitdrukkingen op die naar de ouder-kindrelatie verwijzen. In de meeste ervan komt er een dier voor en sommige uitdrukkingen uit de reeks zijn ook niet conventioneel: 'Met een sonore stem, de lange armen gekruist voor zijn borst en de donkere ogen dwalend langs veertig opgetrokken schoudertjes, galmt Distelvink zijn vreemde litanie':

> – Het muist wat van katten komt [...]
> – Bescheten koe, bescheten kalf [...]
> – Een raaf broedt geen sijsjes
> – Wat van eksters komt huppelt graag
> – Kwaad ei, kwaad kuiken [...]
> – De vijg valt niet ver van het paard [...]
> – Kinderen van koeien zijn altijd maar kalveren
> – Steelt de vos, zo steelt het vosken ook
> – Wat van apen komt wil luizen
> (*RR*, pp. 43-44)

Een aantal van deze soms uitgevonden of alternatieve zegswijzen kunnen we beschouwen als verdierlijkte varianten van meer bekende en gevestigde uitdrukkingen of gezegden, zoals voor 'zo vader, zo zoon' 'Bescheten koe, bescheten kalf' of voor 'De vijg valt niet ver van het paard' 'de appel valt niet ver van de boom', enzovoort. Deze zinsneden benadrukken niet alleen, zoals ook Sereni uitlegt, dat de mensenwereld nauw verbonden is met de dieren en 'dat de mensen zich in hun taal vaak door dieren laten inspireren' (2006, p. 424). Ze suggereren ook, soms letterlijk zelfs, dat mensen net zoals dieren zijn en omgekeerd. Ook dieren (vossen, koeien, raven) kunnen nakomelingen hebben die dezelfde karaktertrekken als hun ouders erven (vgl. 'Steelt de vos, zo steelt het vosken ook'). Deze uitdrukkingen zijn in de context van het boek subversieve creaties die van oudsher gevestigde zegswijzen om naar de mensen te verwijzen, in een meer relationeel metaforisch perspectief plaatsen. Op die manier focussen deze creaties meer op de dieren, meer bepaald op overeenkomsten tussen mensen en dieren. Hieruit blijkt dat in Mutsaers' schriftuur poëtische creaties met een dierethisch doel worden verbonden.

Nog vermeldenswaard is dat in de tekst meermaals een bepaald niet-menselijk dier ook de "gewone" gedragingen van een ander dier overneemt. Dit geeft naast de mens is dier-metaforen aanleiding tot dier is dier-metaforen. Dit idee vinden we bijvoorbeeld terug in het motto van plooi 24: '*waarin niet de kat maar de muis de krullen van de trap krabt en worstelend boven komt*' (*RR*, p. 113) [75] Ook zingt op een gegeven moment een vogel in een kooi 'dat hij naar een kat snakt, jawel!' (p. 95).

Dit wijst er nog eens op dat Mutsaers vaker een conventioneel dierenperspectief ondergraaft: wat we gewoonlijk met een bepaald dier verbinden (bijvoorbeeld dat een kat eerder de krullen van de trap krabt dan een muis of dat een kat eerder naar een vogel snakt dan omgekeerd) wordt herbekeken en in deze gevallen vervangen door een nieuw denkbeeld over de dieren of vanuit een omgekeerd perspectief beschouwd: hier is het bijvoorbeeld de vogel (als slachtoffer) die op zijn moordenaar zit te wachten.

Aan deze verschillende soorten dierenmetaforen kan ook een meer performatieve invulling gekoppeld worden. Niet alleen worden mensen, objecten en abstracties in dierlijke termen uitgebeeld, ze worden ook op die manier opgevoerd in de roman. In *Rachels rokje* wordt de figuurlijke dimensie van bepaalde dierenmetaforen eigenlijk overschreden en de metaforische illusie doorprikt. Dat zien we bijvoorbeeld aan de hand van de vele dierlijke metaforen voor de liefde en liefdesgevoelens. Het woordje '*kalverliefde*' dat meermaals terugkomt, wordt, zoals we gezien hebben, vooral door de moeder gebruikt om Rachels liefde voor haar schoolmeester in negatieve en geringschattende termen te connoteren (zie *RR*, p. 36). Vanuit het perspectief van het meisje Rachel als ontvangster van de boodschap kunnen we echter spreken van een literalisering van deze metafoor. Rachel vat het woord 'kalverliefde' namelijk letterlijk op en beschouwt zichzelf als een kalf dat door de bliksem wordt getroffen en als het ware doodvalt. Zo zegt ze: 'Alsof het kalf na de eerste voltreffers niet allang was vernield. Op de horentjes na dan, want die waren nog in knop' (p. 36). Ze vergelijkt zichzelf met een kalf en bekijkt daarom haar verliefdheid tegenover Distelvink vanuit het ware perspectief van een kalf dat net in de bloei van zijn leven gedood (of geslacht) wordt. Zo wordt ook gezegd dat Rachel door de liefde 'geraakt [is] tot op het bot' en dat ze ook nog eens 'onvoorwaardelijk [gehoorzaamt]' (p. 36), alsof ze een kalf is dat haar 'leven argeloos in twee grote handen' legt 'die haar misschien nooit zullen liefkozen' (p. 36). Zo kan men deze passage inderdaad figuurlijk lezen in het licht van Rachels *coup de foudre* en oningevulde liefde voor Douglas, die haar misschien nooit lief zal hebben, maar ook letterlijk vanuit Rachels affiniteit met het dode kalf en vanuit haar kalfwording aan het einde van de roman, zoals we nog zullen zien.

Maar de liefde krijgt ook nog andere beeldrijke dierlijke invullingen waarbij eveneens sprake kan zijn van een literalisering. Rachel herhaalt bijvoorbeeld wat ze uit vele 'zogenaamd verliefde monden' gehoord heeft: 'Ik heb vlinders in mijn buik' (p. 62). Dit is een idiomatische uitdrukking – berustend op een *concretum pro abstracto*, namelijk een synecdoche waarbij iets concreets (de vlinders) naar iets abstracts (liefdesgevoelens) verwijst. Deze metafoor wordt wederom letterlijk ingezet in de tekst. Voor Rachel heeft de liefde niets te maken met 'vlindergefladder':

> En welk belang is er toch mee gediend om zoiets af te zwakken tot vlindergefladder. Of weten ze niet wat ze doen. Of weten ze niet wat ze voelen. Of hebben ze nog nooit iets gevoeld, deze amorfe rupsen, met als levensverzekering een pakje condooms op zak. Condooms waaruit ze ooit nog eens als een vlindertje hopen op te stijgen. Hoger, ik denk nu aan een flinke adelaar, mikken ze niet. Vlindergefladder! Safe sex! En nog afgeraffeld ook, want een uur later zitten ze alweer tot hun nek in de belastingpapieren verdiept. (*RR*, p. 63)

Hiermee benadrukt de protagoniste aan de ene kant de ernst van haar liefde voor Distelvink en dus dat ware liefde niet afgezwakt kan worden tot 'vlindergefladder'. Aan de andere kant suggereert ze ook dat mensen die de liefde zonder gevoelens bedrijven (de 'ze') met 'amorfe rupsen' kunnen worden vergeleken omdat ze het belang van de liefde niet inzien. Ze hopen ooit als vlinders op te stijgen maar mikken toch niet hoger waardoor ze misschien nooit de lucht in zullen gaan. Rachels visie op de liefde als een alomvattend en veel krachtiger fenomeen dan het conventionele 'vlindergefladder' valt dan ook niet te rijmen met een alledaagse taak zoals bijvoorbeeld 'belastingpapieren' invullen. Deze passage sluit dan ook aan bij Rachels perceptie van één van de dames met wie Distelvink omgaat en van wie ze stiekem hoopt dat het niets wordt tussen Distelvink en haar, namelijk Teddy Tarbant. Teddy – ook niet toevallig een verwijzing naar een knuffelbeer (*teddy bear*) en dus onrechtstreeks naar een dier, associeert Rachel met een vlinder doordat Teddy een bril draagt in de vorm van vlindervleugels: 'Een vlindermontuur is ook een ramp, alleen daar kun je altijd nog van hopen dat het wegvliegt', zegt ze (p. 169). Die vlinder stijgt voor Rachel echter niet op: 'dit blijft', voegt ze eraan toe (p. 169). Kortom, Teddy's liefde voor Distelvink is in Rachels ogen, natuurlijk een obstakel, maar ook niet serieus en groot genoeg. Het stijgt niet op als een vlinder en nog minder hogerop als een 'flinke adelaar' (p. 63).

Naast deze literaliseringen van dierenmetaforen met betrekking tot zowel objecten als menselijke abstracties, krijgen bovendien in het hele boek de menselijke personages dierentrekken. Zo worden de mensen in de taal ook als dieren of zoömorfe figuren opgevoerd. Van mensen wordt bijvoorbeeld gezegd dat ze 'fladderen van hot naar her als dronken zwaluwen' (p. 28) of dat ze blaffen (p. 43). In plooi twee wordt een vrouw in een taxi 'een doorregen moederschaap' genoemd (p. 24). Vlak daarop wordt Rachels moeder eveneens vergeleken met een schaap dat 'blaat' over de das die Rachels vader zou moeten aantrekken: '"die das," blaat het astrakanschaap, "kan hij beter aan de wilgen hangen"' (p. 25). Beide vrouwen worden eigenlijk niet alleen voorgesteld als schapen, maar *zijn* in de taalhandeling

schapen. In de taalhandeling wordt het voegwoord om de vrouwen expliciet met schapen te vergelijken, immers weggelaten. Daarom kunnen we hier spreken van een impliciete en asyndetische metaforische relatie. Kort daarna wordt Rachels vader op het balkon doodgeschoten door de eerste vrouw die als een schaap wordt beschouwd. Aan het einde van dat hoofdstuk kan de uitdrukking 'revenons à nos moutons' (p. 29) – die Mutsaers ook niet voor niets in het Frans weergeeft om het dier (de schapen) zichtbaar te maken in de taal – in verband worden gebracht met beide vrouwelijke schapen of protagonisten die overblijven, en dus ook letterlijk genomen worden. Tegelijkertijd wordt hiermee ook de indruk gewekt dat de dood van Rachels vader slechts een uitweiding was: 'Maar sstt, revenons à nos moutons' (p. 29). In de volgende plooi komen we namelijk onrechtstreeks terug bij het centrale onderwerp van de liefde en tegelijkertijd ook bij haar moeder en bij de vrouw die haar vader heeft doodgeschoten. Zo begint hoofdstuk drie met de kwestie van de erfenis na haar vaders dood.

Ook de motto's van de verschillende plooien bevatten heel vaak verwijzingen naar dieren; ze sturen erop aan de personages vanuit een zoömorf perspectief te bekijken, zoals in plooi negen: '*waarin een vrouw verandert in een teef*' (*RR*, p. 53). Dit negende motto blijkt poëticaal en dus meta-structurerend. Het geeft hier aanwijzingen voor de manier waarop de personages geconstrueerd worden in de roman. Inderdaad, vrouw-hondassociaties komen herhaaldelijk voor in *Rachels rokje* en niet enkel in seksueel of erotisch opzicht. Ook in plooi twaalf is er bijvoorbeeld sprake van Rachels 'schouders die al in geen jaren zijn gekust [en die] daarbij rillen als twee aftandse juffershondjes' (p. 73). Dit kondigt in het bijzonder de interrelatie tussen baas en teef, man en hond aan, die ik nog verderop zal bespreken. Dat vrouwelijke personages in de roman systematisch met dieren worden geassocieerd, kan vanuit een ecofeministisch standpunt als controversieel en ietwat clichématig worden gezien. Daarin zou Mutsaers' werk misschien minder anti-normatief kunnen zijn dan wat men vaak denkt. Toch wordt dat normatieve bij Mutsaers tegengewerkt door het eerder vermelde idee dat het dier een vaak bevoordeeld en zelfs superieur wezen in haar werk is.

Daarnaast vormen mens-paardrelaties en -associaties een ander belangrijk aandachtspunt in Mutsaers' boek. Zo gaat plooi tien '*waarin het feit dat wij geen paarden zijn in twijfel wordt getrokken*' (pp. 56-59), specifiek over een bijzondere relatie tussen een berijder en zijn paard. Het idee dat in het motto naar voren wordt geschoven, namelijk 'dat wij geen paarden zijn', komt meermaals terug. Distelvink zegt bijvoorbeeld tot tweemaal toe tegen Rachel: '"maar kom Rachel we zijn toch geen paarden!"' (p. 28). Later in plooi negen herhaalt hij dit nog eens letterlijk (p. 54). In plooi elf zegt de verteller dan weer tegen Distelvink:

'Bovendien jij bent geen paard Rokriem en ook al was je er een je weet dat Rachel de overtuiging was toegedaan: het paard moet naar het hooi toekomen en niet omgekeerd' (p. 66). Uit deze passage blijkt immers duidelijk hoe smal de grens tussen de derdepersoonsverteller en het personage Rachel als ik-verteller is: de verteller die over Rachel in de derdepersoonsvorm spreekt, lijkt hier onmiskenbaar dicht bij Rachel aan te leunen zodat de indruk wordt gewekt dat Rachel hier zelf de verteller is die over zichzelf in de derdepersoonsvorm spreekt. Distelvinks of Rokriems herhalingen over het feit dat wij geen paarden zijn, hebben daarom een ironisch effect in de tekst. Doordat de verteller Rokriems eigen woorden ook haast letterlijk herhaalt ('jij bent geen paard Rokriem'), wordt een soort consonantie gecreëerd, maar die hier ironisch werkt. Zo ontstaat er eerder een dissonantie als politiek effect met betrekking tot deze gedachte dat 'wij geen paarden zijn' en wordt zoals het motto ook weergeeft juist dat idee 'dat wij geen paarden zijn in twijfel getrokken': misschien zijn de menselijke personages ergens wel paarden. Vermeldenswaard is ook de gedachte dat het paard 'naar het hooi [moet] toekomen en niet omgekeerd' wat hier eveneens als een creatieve zegswijze fungeert waarmee Mutsaers de aandacht vestigt op het dier. Gewoonlijk gaat men ervan uit dat de boer het hooi naar het paard brengt omdat het paard in de westerse samenleving meestal niet als vrij dier mag rondlopen en zichzelf dus niet moet voeden. Hier suggereert Mutsaers een omkering van wie wie bedient en wie vrij is: het paard moet zelf naar het hooi kunnen komen en dus vrij zijn. Het motto van plooi tien herinnert overigens aan de terugkerende gedachte in *De markiezin* dat wij 'geen dieren' zijn (*DM*, p. 44). Terwijl in *De markiezin* een dergelijke frase eerder wees op een ontologisch onderscheid dat door middel van herhaling ook in twijfel wordt getrokken ('Denk erom: wij zijn geen dieren' (*DM*, p. 44)) – in de zin van denk erom, de mens is eigenlijk toch ook maar een dier – gaat het hier in *Rachels rokje* eerder om de relatie van de mens tot een specifiek dier, in dit geval het paard. Hiermee wordt ook een grensvervaging tussen paard en mens gesuggereerd, maar het uitwissen van het verschil tussen mens en paard situeert zich veeleer op een relationeel niveau. Deze passage over het paard heeft namelijk eerder betrekking op een symbiotische interrelatie tussen mens en dier, die ik hieronder nader zal bespreken.

Indien er in *Rachels rokje* vaak sprake is van een zoömorfisering van de menselijke personages of overgang van mens naar dier, komt de omgekeerde beweging in de roman minder vaak voor: objecten en dieren worden verhoudingsgewijs minder geantropomorfiseerd of vermenselijkt om menselijke trekken en vormen aan te nemen (dan de mens dus verdierlijkt wordt). Wanneer er toch een object of dier geantropomorfiseerd wordt in het boek (zoals een vogel die zingt zoals een mens

bijvoorbeeld), dan is dat vaak om achteraf te wijzen op een zoökritische boodschap. Op een gegeven moment komt er bijvoorbeeld een 'beo' in een kooi in beeld die zingt '"Poesje Maaauw, kom eens gauw." Steeds opnieuw en alleen die ene regel maar' (*RR*, p. 95). Het gezang van de vogel, zo vertelt de ik-verteller Rachel verder:

> klonk zo menselijk dat menige klant die niet meteen die kooi in de gaten had vertederd dacht dat ergens een klein kind aan de gang was, om zich heen keek, al gauw de ware toedracht van het geval ontdekte en vervolgens bedremmeld, en als ik me niet vergis ook een beetje verontwaardigd, het hoofd afwendde om weer opgewekt door te zaniken over het Weer, de Ziekte, het Geld. Terwijl ikzelf me juist zo vinden kon in die zwarte vogelkeel. (*RR*, p. 95)

Uit deze passage blijkt andermaal dat Rachel enerzijds een andere visie heeft op de dieren dan de meeste van haar medepersonages die volgens haar 'verontwaardigd' opkijken omdat een vogel lijkt te zingen als een mens en die er dus vanzelfsprekend van uitgaan dat het dier minder kan en minderwaardig is. Anderzijds wordt hier opnieuw Rachels nauwe verbondenheid met de vogel benadrukt. Rachel uit een vergelijkbare boodschap over dierlijke waardigheid die steevast ontkend wordt, aan het adres van haar medemenselijke personages in de volgende romanpassage waarin ze een 'kreefteschaar' op straat aantreft: 'Als het een kinderarmpje was geweest, dacht Rachel, liep hier de hele stad te hoop en kwam het morgen in de krant' (*RR*, p. 155). Ook in plooi 37, waarin Rachels hondje Pom uit een skilift valt, wordt eenzelfde zoökritisch standpunt over een ongelijke behandeling van de dieren ten opzichte van de mensen uitgedrukt. Rachel gaat naar het politiekantoor om haar verdwenen hond te laten opsporen, maar de politieman zegt dat hij haar niet kan helpen omdat het zogezegd slechts om een hond gaat: 'Nee, wij kunnen u niet helpen, daar beginnen we niet aan. Als het nou om een kindje ging' (*RR*, p. 208).

Het is ondertussen duidelijk dat de dieren alomtegenwoordig zijn in Mutsaers' taalgebruik en dat ze zowel de schriftuur als de personages van het boek op velerlei manieren beïnvloeden en bepalen. Als men de verteller zelf mag geloven, is *Rachels rokje* 'van onder tot boven met dieren bezaaid' (*RR*, p. 128). De besproken dierenmetaforen laten zien hoe Mutsaers' taal – volgens het fictieve leescontract in Rachels' relaas – doordrongen is van een animaal perspectief. Dit geeft aanleiding tot creatieve mens-diermetaforen waarin de mens niet alleen op het dier lijkt, maar ook omgekeerd, waarbij gedacht kan worden dat het dier op de mens lijkt. Bepaalde dierenmetaforen, zoals wanneer de mens gedepersonifieerd wordt, leiden ook tot zoökritische boodschappen. Doordat in de roman de dierenmetaforen vaak ook letterlijk genomen en ingezet worden, worden de objecten, abstracties

en menselijke personages waarnaar verwezen wordt via het taalspel, ook als dieren opgevoerd. In dat verband kunnen we spreken van performatieve zoömorfiseringen en dierwordingen in de taal. Rachel wordt door haar liefde voor haar schoolmeester Distelvink bijvoorbeeld niet alleen als een verliefd kalf ('kalverliefde') beschouwd, ze verandert ook effectief in dat opzicht: ze herstructureert en evalueert haar menselijke verliefdheidstoestand in functie van de situatie van een kalf dat geslacht wordt. Rachels verhouding tot de dieren staat hier dan ook centraal. Rachels kijk op de wereld is, om nog maar eens een voorbeeld uit de tekst te geven, beïnvloed door de manier waarop een distelvink in een kooi naar de wereld zou kunnen kijken. Dit komt misschien nog het sterkst tot uiting in haar wens om een proefschrift te schrijven over de distelvink die in Flauberts roman *Emma Bovary* op een gegeven moment als decorstuk aan bod komt: 'Daar zou ik nu op willen promoveren, op wat die distelvink daar in zijn kooi heeft uitgebroed' (p. 260). Wat die distelvink doet en mogelijkerwijze voelt in zijn kooi is voor de protagoniste geen detail, maar een studie op zich waard [76]. De zojuist besproken talige zoömorfiseringen en kritische antropomorfiseringen maken Mutsaers' dierlijke schriftuur en verhaalwereld uit. Om nog beter te begrijpen hoe de dieren niet louter op figuurlijk en stilistisch vlak een rol spelen, maar de algehele animale dynamiek van de tekst bepalen, ga ik hieronder eerst nog even in op de dierenpoëtica en intertekstualiteit van Mutsaers' boek om vervolgens uitvoeriger een aantal centrale dierwordingen in *Rachels rokje* uit te lichten.

8.2. Een 'grote dierwording'

In het poëticale essay 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard', dat twee jaar na *Rachels rokje* in *Paardejam* (1996) verschijnt, komt Mutsaers zoals gezegd tot de conclusie dat de roman 'eigenlijk één grote dierwording is. Toen het boek eindelijk was voltooid, riep ik dan ook spontaan uit "Het dier is af!" en niet: "Het ding is af!" Met betrekking tot een tekening of schilderij was me dat nooit overkomen' (*P*, p. 213) [77]. Door de klankparallellie tussen 'ding' en 'dier' benadrukt Mutsaers hier dat het dier vergelijkbaar is met het boek, maar toch ook anders is. Dat het dier 'af' is, wijst uiteraard op de afronding van het schrijven, waardoor het boek ontstaat voor de lezer. Maar Mutsaers uit hier ook hoe het boek voor haar van meet af aan 'dier' was. Dit wijst op de levendige dimensie van het boek dat – in tegenstelling tot een ding – levend en warm is. Dat Mutsaers het boek in haar essay "uitroept" tot een dier, impliceert dan ook een performatieve taaldaad. Het uitspreken van de zinsnede 'is part of the doing of an action', zoals Austin in verband met performatief

taalgebruik uitlegt (1990, p. 5). In het verlengde van de creatieve metaforen die ik hierboven heb besproken, heeft men hier te maken met een *boek is dier*-metafoor waarbij het niet zozeer om een structurele en substitutionele metaforische logica gaat, maar om een interactieve dynamiek, die de nadruk legt op de verhouding tussen de onderdelen (tenor en vehicle) van de metafoor. De performatieve dimensie die we hieraan kunnen koppelen, wordt eigenlijk in de taalhandeling gerealiseerd door middel van literalisering en iconiciteit. De dierenmetafoor wordt hier letterlijk genomen en door de klankparallelie tussen 'ding' en 'dier' ontstaat er een isomorfische relatie tussen teken en betekenis.

Terwijl Mutsaers in haar hele werk blijk geeft van waardering voor Kafka, is ze kritisch ten opzichte van Kafka's uitbeelding van een 'dierwording' in *Die Verwandlung* (1912). In een van haar essays uit *Pedante pendules en andere wekkers* (2010) stelt ze immers dat Kafka's *Die Verwandlung*

> [e]en magnifieke metamorfose [is], dat wel, maar geen magnifieke metafoor, laat staan een overtuigende dierwording. Die metafoor is [...] te dik en ligt ook nog op haar rug. Zo glipt het leven eruit. [...] Daar valt uit te leren dat men in kunst juist graag omhelst wat niet tot leven komt. Om op die manier gebrek aan levenskunst te compenseren? (Mutsaers, 2010, p. 37)

Om de dierwordingen in *Rachels rokje* te analyseren en om Mutsaers' complexe relatie tot Kafka's dierenfiguren te begrijpen, ga ik zo meteen nader in op Deleuzes en Guattari's concept van de dierwording in de kunst dat ook Kafka's dierenverhalen in acht neemt.

In hun *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* (1980) vergelijken Deleuze en Guattari de schrijver met een tovenaar: 'Als de schrijver een tovenaar is, dan is dat omdat schrijven een wording is, en schrijven wordt doorkruist door vreemde wordingen die geen schrijver-wordingen zijn, maar rat-wordingen, insect-wordingen, wolf-wordingen, enzovoort' (1980, pp. 293-294)[33]. Beide filosofen verbinden het idee van de dierwording met wat ze het 'anomale' ('l'anomal') noemen. Ze definiëren de *an-omalie* als 'het ongelijke, het ruwe, de ruwheid, het punt van deterritorialisatie' (1980, p. 269)[34]. Voor hen is 'het anomale [...] noch individu, noch soort [...]. Het is een verschijnsel, maar een randverschijnsel'

---

[33] 'Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain, mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc.'.

[34] 'l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation'.

(1980, p. 270)[35]. Voor Deleuze en Guattari belichaamt Kafka een exemplarische tovenaar die in zijn schriftuur dierwordingen heeft bewerkstelligd. Ze beschouwen hem als niet minder dan 'een groot auteur van echte dierwordingen, [die] het muizenvolk bezingt' (1980, p. 268)[36]. Bij een deleuziaanse dierwording ontstaat er, zoals reeds aangevoerd werd, een zone waarin mens en dier in elkaars nabijheid komen en haast niet meer van elkaar te onderscheiden zijn. Vanuit een dergelijke schemerzone tussen mens en dier kunnen kenmerken van zowel het dier als de mens teruggebracht worden tot het ene of het andere. Zo stelt Josefine, de protagoniste uit Kafka's dierenparabel 'Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse' (1924) voor Deleuze en Guattari het 'anomale' onder het muizenvolk voor: '[E]lk dier heeft zijn anomale. [...] elk dier in zijn roedel of veelvoud heeft zijn anomale' (1980, p. 269)[37]. Het anomale, in dit geval Josefine, kan in tegenstelling tot de andere muizen uit Kafka's verhaal zingen, en ze subverteert in dat opzicht soortspecifieke eigenschappen. De zingende muis Josefine is een randverschijnsel aangezien ze zich op de grens tussen dierlijke en menselijke krachten bevindt.

Mutsaers' bovengenoemde uitspraak over *Die Verwandlung* kan gelezen worden in het licht van andere interpretaties van de dierwording in Kafka's werk. Niet alleen Deleuze en Guattari hebben namelijk Kafka's schriftuur in verband gebracht met het motief van de dierwording. Kafka's verhalen worden wel vaker als exemplarisch beschouwd voor de relatie tussen het schrijven en het dierenmotief [78]. In *Animal Stories. Narrating across Species Lines* (2011) vermeldt Susan McHugh ook het werk van Kafka. Ze verwijst daarbij naar Margot Norris' analyse van 'the exceptional case of Franz Kafka's animal narratives', die aldus Norris de dynamiek van 'the modernist "biocentric" tradition of representing human animality' weergeven (2011, p. 9). Dergelijke modernistische en 'biocentrische' interpretaties illustreren volgens McHugh hoe het dier en de dierlijkheid in Kafka's werk onder een 'narrative logic' ressorteren die het humanistische subject ondermijnt (2011, p. 9). Zoals ik reeds met Kári Driscoll heb aangestipt, gebeurt deze decentralisatie van het menselijke subject in Kafka's verhalen doordat de dierenfiguur er als disruptief middel fungeert en dus de gevestigde orde en grenzen verstoort die vanuit een antropo- en logocentrische logica zijn bedacht: '"Animality" and "animal" here name the very process of deterritorialisation itself, where the figure of the animal poses a threat to established orders and boundaries precisely because those orders

---

35 'l'anomal [...] ni individu ni espèce [...]. C'est un phénomène, mais un phénomène de bordure'.

36 'un grand auteur des devenirs-animaux réels, [qui] chante le peuple des souris'.

37 '[T]out Animal a son Anomal. [...] tout animal pris dans sa meute ou sa multiplicité a son anomal'.

and boundaries are conceived as anthropo- and logocentric' (Driscoll, 2014, pp. 179-80). Mutsaers neemt met haar opvatting van dierwording dus afstand van Kafka's schriftuur. Door te zeggen dat Kafka's *Verwandlung* geen 'overtuigende dierwording' is, beweert de schrijfster niet dat Kafka geen dierwordingen (in deleuziaanse zin) tot stand brengt. Volgens haar zijn deze wordingen – vooral in *Die Verwandlung* – niet 'overtuigend' omdat ze geen authentiek effect hebben: 'Zo glipt het leven eruit', oordeelt Mutsaers (2010, p. 37). Doordat de constructie van het dier in Kafka's tekst te opzichtig en oppervlakkig is, worden het illusiespel en de werkelijkheidsillusie doorbroken. Mutsaers bekritiseert met andere woorden de fantastische en allegorische kenmerken van de dierenfiguren in Kafka's teksten.

Mutsaers' kritische stellingname heeft eigenlijk twee betekenissen. Ten eerste lijkt Mutsaers ervan uit te gaan dat animaliteit in *Die Verwandlung* nog steeds te sterk bepaald wordt door menselijke normen en subjectiviteit, zoals ook Niels Cornelissen in zijn studie over Mutsaers benadrukt (2012, p. 258). Ten tweede stelt de metamorfose van Gregor Samsa in een onbepaalde figuur van *Ungeziefer*, 'a monster' voor, 'virtually nameless, existing as an opaque sign', zoals Stanley Corngold in zijn essay 'The Metamorphosis of Metaphor' verklaart (1988, p. 77). Dat 'monster' ligt vanaf het begin in zichzelf en in de fictieve wereld van een parabel opgesloten: 'Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt' (Kafka, 1994, p. 115). Enerzijds krijgt de dierenrepresentatie hier niet genoeg levensvatbare contouren in de zin dat de metamorfose al te zeer verteld en beschreven wordt, maar niet getoond en opgevoerd wordt. In de bekende eerste zin van *Die Verwandlung* kan men ongetwijfeld een dierwording constateren: Gregor ziet zich op een morgen gemetamorfoseerd in een kever, de gedaanteverwisseling heeft plaatsgevonden. De 'act' wordt weliswaar omschreven, maar niet 'enacted' of geperformd via de taalhandeling, om met Judith Butler te spreken (1988, p. 521). Dit is bij wijze van contrast wel het geval in de hierboven omschreven poëticale 'dierwording' van *Rachels rokje*. In Mutsaers' essay staat immers niet: het boek heeft de gedaante van een dier aangenomen of het boek is in een dier veranderd, maar 'het dier is af!' (*P*, p. 213).

Anderzijds fungeert het gerepresenteerde dier in Kafka's verhaal vooral als een *Ersatz* voor iets anders en wordt er dus geen rekening gehouden met een wederzijds interactieproces tussen wat menselijk en wat dierlijk is in de metaforische relatie. In verband met Deleuzes denken omschrijft Alain Beaulieu dit type representatie als volgt: 'a distinct state pretends to be able to replace another without considering the "fold" between things and without experiencing disjunctive synthesis, a machinic assemblage or a process of differentiation' (2011, p. 74). Dit impliceert volgens

Beaulieu een dierwording die alleen maar een (metaforische) substitutie kan zijn (idem). Bij een dergelijke metaforische dierwording wordt er geen rekening gehouden met de 'fold', de 'plooi' tussen de dingen, namelijk met de overgangszone waar het differentiatieproces plaatsvindt. De fictieve representatie van een dergelijke dierwording schiet daarom te kort ten opzichte van de betekenis van het dier wanneer het dier niet wordt bepaald door soortspecifieke eigenschappen in de tekst. Die 'plooi' tussen de dingen is juist wat in Mutsaers' roman centraal staat. In het motto van *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* schrijft de auteur overigens: 'Dingen en gedachten groeien of worden groter door het midden, en dáár moeten we zitten, het is dáár dat het zich plooit' (*B*, p. 1). Tussen de 'plooien' van *Rachels rokje* bevinden we ons nadrukkelijk in dat midden. Er wordt hier niet gefabuleerd terwijl het beoogde doel, zoals de ik-verteller in de roman zegt, 'erop is of eronder, zoiets noem ik nu fout. Fout ten opzichte van het doel dat ik me had gesteld. En dat doel is: als je op een spijkerpad bent overgestoken, zeg dan niet dat het een zebra was' (*RR*, p. 109). Een "zuivere" dierwording is, zo zou men kunnen zeggen met Mutsaers en in de voetsporen van Deleuze en Guattari, geen (analogische) metafoor waarbij het ene op basis van een gemeenschappelijk kenmerk of een overeenkomst gesubsitueerd, vervangen wordt door of geassimileerd wordt met het andere. Veeleer gaat het om een disjunctieve en niet-parallelle synthese van mens en dier. Deze synthese kunnen we als een metonymische relatie opvatten, namelijk 'een relatie van nabijheid of aangrenzendheid in logische of tijd-ruimtelijke zin, zoals deel-geheel, maker-gemaakte, merknaam-product, plaats-product enzovoorts' (Van Boven en Dorleijn, 2015, p. 178). Het dier kan dan bijvoorbeeld beschouwd worden als een geheel dat niet helemaal de mens als deel overlapt of de mens kan bijvoorbeeld als een deel gezien worden dat niet helemaal overlapt wordt door het dier als geheel, maar toch zijn ze nauw met elkaar verbonden. Ook andere betrekkingen dan een deel-geheelverhouding ten opzichte van menselijkheid en dierlijkheid zijn, zoals ik nog zal aantonen, in Mutsaers' *Rachels rokje* aanwijsbaar.

Voor Mutsaers blijkt Deleuzes dierwording dus een bruikbaar schrijfmiddel dat haar toelaat om het louter conceptuele dier te overstijgen en om het tastbare dier te benaderen. Dit is niet iets dat ze in Kafka's werk terugvindt, aangezien zijn dierwordingen en fictieve dieren in een andere context fungeren en tot een andere animale schriftuur (en politiek) leiden. Mutsaers neemt Kafka's dierenteksten niettemin op in haar eigen zoöpoëtica. In haar fictie worden Kafka's literaire dieren aan de ene kant als significante referenties gebruikt om een dierenschriftuur te activeren waarin het menselijke subject bijvoorbeeld wordt ondermijnd. Aan de andere kant worden Kafka's teksten door Mutsaers simultaan gedeterritorialiseerd en gereterritorialiseerd, om Deleuzes en Guattari's terminologie te gebruiken.

Dit wil zeggen dat Kafka's dierenrepresentaties en -figuren door Mutsaers op een creatieve en performatieve manier ingezet en herverbeeld worden. Als Kafka-lezeres lijkt Mutsaers in dat verband Deleuzes en Guattari's idee te volgen dat kunst niet imiteert, maar eerder steelt en wegvlucht:

> Geen enkele kunst is imiterend [...]: stel dat een schilder een vogel 'voorstelt'; in feite is het een vogelwording die alleen kan plaatsvinden voor zover de vogel zelf bezig is iets anders te worden, pure lijn en pure kleur. Imitatie vernietigt zichzelf dus voor zover de imitator onbewust een wording aangaat die wordt gecombineerd met de onbewuste wording van wat hij imiteert. [...] Het is niet de schilder of de musicus die een dier imiteren, zij zijn het die dier-worden, op hetzelfde moment dat het dier wordt wat zij wilden, in het diepste van hun verstandhouding met de Natuur. Dat worden altijd in tweeën gaat, dat wat we worden net zo wordt als degene die wordt, is wat een geheel vormt, in wezen beweeglijk, nooit in evenwicht. (Deleuze en Guattari, 1980, pp. 374-375)[38]

De musicus en de schilder bootsen de vogel niet na, maar nemen het, aldus Deleuze en Guattari, in hun kunst op als een trilling en figuratie die iets anders wordt, een "zuivere" lijn en kleur [79]. Terwijl het dier in hun kunst wordt wat ze in het diepst van henzelf wilden, worden de musicus en schilder zelf zonder het te weten opgenomen in een dierwording. Zo is dit niet alleen een wordingsproces waarin, zoals Braidotti aangeeft, zowel de kunstenaar als zijn of haar object gedeterritorialiseerd worden (zie 2011, p. 109), maar ook een wordingsproces dat een reterritorialisatie impliceert van zowel degene die imiteert als datgene dat geïmiteerd wordt. Het geïmiteerde object wordt dan in de creatieve praxis van de kunstenaar herverbeeld volgens alternatieve of nieuwe wetmatigheden en mogelijkheden. Door afstand te nemen van Kafka gebruikt Mutsaers met andere woorden de taal en het schrijfproces zelf om wat ze in haar ogen als een 'authentieke' en 'overtuigende' dierwording beschouwt, te performen. Dit gebeurt in haar fictie en meer bepaald in *Rachels*

---

[38] 'Aucun art n'est imitatif, [...]: supposons qu'un peintre 'représente' un oiseau; en fait c'est un devenir-oiseau qui ne peut se faire que dans la mesure où l'oiseau est lui-même en train de devenir autre chose, pure ligne et pure couleur. Si bien que l'imitation se détruit d'elle-même, pour autant que celui qui imite entre sans le savoir dans un devenir, qui se conjugue avec le devenir sans le savoir de ce qu'il imite. [...] Ce n'est pas le peintre ou le musicien qui imitent un animal, c'est eux qui deviennent-animal, en même temps que l'animal devient ce qu'ils voulaient, au plus profond de leur entente avec la Nature. Que le devenir aille toujours par deux, que ce qu'on devient devienne autant que celui qui devient, c'est cela qui fait un bloc, essentiellement mobile, jamais en équilibre'.

rokje, zoals we reeds met een aantal zoökritische uitspraken uit de roman gezien hebben, naast een discours waarin een vorm van gelijkwaardigheid tussen mensen en dieren centraal staat. Een dergelijke gelijkheidsdynamiek tussen mensen en dieren omschrijft Braidotti als een biocentrische affiniteit voor:

> zoe as the affirmative power of Life, as a vector of transformation, a conveyor or carrier that enacts in-depth transformations. As such it actualizes a set of both social and symbolic interactions that inscribe the human-nonhuman bond, also known as biocentered egalitarianism, at the heart of our concerns. (Braidotti, 2011, p. 112)

Mutsaers verwijst in haar teksten eigenlijk naar de diepgaande animale identiteit en affiniteit van de mens voor de levenskracht van de natuur en de dieren, wat Braidotti *zoe* noemt. In haar fictie brengt Mutsaers het dier in de mens en vice versa tot leven, door in te spelen op schemerzones tussen mensen en dieren. In wat volgt worden dergelijke mens-dieraffiniteiten en -raakvlakken nader onder de loep genomen.

8.3. Rachel Stotter-maus

Mutsaers' protagoniste Rachel Stottermaus is net zoals Kafka's Josefine in meerdere opzichten wat Deleuze en Guattari het 'anomale' – het randverschijnsel – noemen. Ze is evenwel niet alleen het anomale in de troep van haar eigen ogenschijnlijke menselijke soort, maar van alle diersoorten die in de tekstuele wereld van het boek voorkomen. Inderdaad, Rachel heeft in de roman verschillende bijnamen die er samen op wijzen dat ze geen eenduidige menselijke versus dierlijke identiteit heeft. Op een gegeven moment wordt ze bijvoorbeeld Kareltje genoemd door Douglas Distelvink (*RR*, p. 285). Zo verwijst deze bijnaam, zoals ook Sereni aangeeft, naar de 'mannelijke vorm van Charlotte' en wordt er dus in de roman niet enkel met de anagrammatische naam Rachel Stottermaus naar Charlotte Mutsaers zelf verwezen (2006, p. 171). De gendergrenzen worden overschreden, want ze wordt noch eenduidig als man, noch als vrouw voorgesteld. Verder wordt ze ook 'Poesje' genoemd, zowel door Douglas (*RR*, p. 223 en p. 285) als op een bepaald moment door haar moeder (p. 174). Douglas noemt haar ook meermaals 'Maus'. Deze bijnaam wijst hier zowel op een aanspreekvorm in het Duits, die vaak tussen geliefden wordt gebruikt, als op 'muis' in de letterlijke betekenis van het woord. Opmerkelijk is ook dat de getranslitereerde, namelijk de letter voor letter weergegeven tekens van de

naam ‘Rachel’ in het Hebreeuws (כבשה), het woord voor ‘ooi’ (zie Sereni, 2006, p. 425) of ‘lammetje’ vormen.

Vanuit het perspectief van Rachels wervelende rokje – dat vanaf het begin met een ‘vacht’ wordt vergeleken (*RR*, p. 11) – of van wat we eerder haar rizomatisch ‘midden’ hebben genoemd, vervagen eigenlijk steevast de verschillen tussen mensen en dieren. Niet voor niets alludeert Mutsaers in plooi achttien op Kafka’s dierenparabel over Josefine en het muizenvolk. In dat hoofdstuk zegt de ik-verteller Rachel namelijk op ironische wijze dat muizen helemaal niet muzikaal zijn – in vergelijking met een vogel die zingt in een kooi. Muizen piepen, maar kunnen gewoonlijk niet zingen zoals vogels dat kunnen: ‘Piepen kan tenslotte iedereen of je moet Josefine heten’ (*RR*, p. 96). Met deze verwijzing naar Josefine, de disruptieve figuur in Kafka’s kortverhaal, suggereert Mutsaers een raakvlak tussen twee diersoorten: de muis Josefine kan namelijk zoals een vogel zingen. Op basis van deze overeenkomst wordt Josefine onrechtstreeks geassocieerd met een vogel en ontstaat in die zin een schemerzone tussen muis en vogel. Op het eerste gezicht lijkt deze intertekstuele verwijzing een onbelangrijke rol te spelen in Mutsaers’ tekst, maar eigenlijk wijst ze op de onderliggende politiek van de roman die een vorm van gelijk(waardig)heid tussen de soorten voor(op)stelt. Ook geeft deze intertekst een verdere aanwijzing om Rachels dubbelzinnige menselijke en dierlijke natuur in Mutsaers’ tekst te beschouwen. Zo vallen meerdere gelijkenissen op tussen de muisprotagoniste Josefine en de protagoniste Rachel Stottermaus.

In *Rachels rokje* is de relatie tot Kafka’s protagoniste Josefine en het muizenvolk al ingegeven door Rachels familienaam: *Stotter-maus*, die letterlijk vertaald kan worden door ‘muis die stottert’. Josefine, Kafka’s muizenfiguur, zingt en wordt op die manier als individu en kunstenares begrepen en erkend door het muizenvolk, maar op het einde van de parabel verliest ze haar gezang en stottert of stamelt ze ook enigszins zoals een kind. Net zoals Josefine en het muizenvolk die in Kafka’s verhaal op een bepaald moment niet meer van elkaar te onderscheiden zijn, wordt Rachels nauwe verbondenheid met een hele reeks dieren sterk geïmpliceerd en gethematiseerd in de roman. Zo heeft Rachel nog de ‘hardnekkige koppigheid van een foxterriër’ (*RR*, pp. 49-50). Ze ziet zichzelf ook als ‘een bakvis die op school de glanzendste carrières krijgt voorgespiegeld terwijl ze sterk het gevoel heeft dat ze vernageld wordt […] om een kalf met een fout of een aapje zonder staart’ (p. 93). Aan het begin beschouwt ze zichzelf bovendien indirect als ‘een stoutmoedige muis die zich in het katteoor nestelt en hetzelfde geldt voor vogeltjes’ (p. 28). Deze creatieve frase kunnen we figuurlijk lezen als een variant op de bekende uitdrukking ‘zich in het hol van de leeuw wagen’. Zo brengt Rachel zichzelf meermaals in moeilijkheden door de geijkte paden te verlaten. Dit herinnert ook aan de zogenaamde ‘slimme’

('kluge') Josefine uit Kafka's verhaal die zelf haar eigen macht verstoort terwijl ze die door haar gezang net over het muizenvolk had verworven. Zo verdwijnt Josefine op het einde van de parabel: haar gezang wordt ononderscheidbaar van het gepiep van het muizenvolk.

In Mutsaers' roman gebeurt eigenlijk het omgekeerde met Rachel. Rachel wordt vanaf het begin als stotteraarster en als storend meisje beschouwd door haar moeder – die bij haar perspectief de 'oergezonde buitenwereld' (*RR*, p. 36) rekent – of door het gewone mensenvolk (de 'buitenstaanders' zoals de verteller die noemt (*RR*, p. 93)). Zo weerklinken op het einde van plooi drieëntwintig de harde woorden van de moeder aan het adres van Rachel die nadien in tranen uitbarst:

> 'Zie me dat eens staan op die hoge poten. Denkt ook nog dat ze aan de man komt. Doet dat niet de deur dicht? Gaat een echte man voor zo'n kalf niet dadelijk op de loop? En geef ze eens ongelijk. Types als zij wekken toch bij niemand bescherming op? Vraag me niet hoe, maar ik zie het zo: mijn dochter en bescherming zijn twee.' (*RR*, p. 112).

Vergelijkbaar in dat verband zijn de woorden van de 'mensen op straat' in plooi vijfentwintig die Rachel ook meteen afdoen als een kalf met een 'kwaal': 'Je huppelt als een kalf, kijk uit dat je je poten niet breekt. En als je je dan toch het rambam zoekt, zoek dan liever naar de oorsprong van je kwaal' (p. 118). In deze passages wordt de dierenmetafoor van het kalf vanuit het conventionele perspectief van de moeder en van de 'buitenstaanders' gebruikt om Rachel negatief te typeren en meer bepaald om haar onvolwassenheid en andersheid ten opzichte van de zogenaamde 'oergezonde buitenwereld' te benadrukken. Uit het verhaal blijkt dan ook vaak dat de moeder en andere mensen Rachel niet begrijpen en haar niet ernstig nemen. Dat is in het bijzonder het geval met betrekking tot haar liefde voor haar schoolmeester Douglas Distelvink: 'De oergezonde buitenwereld die popelt om daar het etiket *kalverliefde* op te plakken [...]' (*RR*, p. 36). Rachel wordt door haar familienaam ook geassocieerd met haar vader en zoals hem schuldig verklaard [80]. Haar Duitstalige naam werkt hier discriminerend. Ze wordt zoals haar vader afgerekend op wat er tijdens de Holocaust is gebeurd. Vlak nadat haar vader aan het begin van het boek op kerstdag door een vrouw (het 'doorregen moederschaap' (p. 24)) wordt doodgeschoten, weerklinkt '[d]an een kopstem uit het publiek: "Toch moet je hier niet te hard over oordelen. Het was tenslotte maar een Stottermaus en die piepen verkeerd"' (p. 25). Rachel krijgt ook nog een 'onheilsboodschap' mee van de moordenares van haar vader: '"Je foute naam zal je achtervolgen als een zwarte vlerk"' (p. 25). Het enige dat Rachel in die boodschap bevalt, is de 'overgang van muis naar

vogel, de belofte van armslag of beter: vlerkerigheid, die daarin besloten ligt'. Ze bidt dan: 'Lieve Vader in de hemel, ontferm u over mij. Maak dat mijn naam zich ontpopt als een ravezwarte engelbewaarder. Ter beschutting' (p. 25). Uiteindelijk wordt haar wens of bede 'werkelijkheid': 'Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen' (*RR*, p. 28). In die belofte voltrekt zich uiteindelijk op een performatieve manier haar dierwording. Ze *wordt* op het einde van de roman, zoals ik nog zal toelichten, een vogel (zie *RR*, pp. 310-311), die zingt en los kan komen van een treurige en harde werkelijkheid, net zoals Josefine aan het begin van Kafka's parabel. In tegenstelling tot Josefine verandert Rachels zogenaamd 'gepiep' in (vogel)gezang op het einde. Zo zien we hoe Mutsaers de figuur van Josefine en haar gezang uit Kafka's dierenparabel enerzijds meeneemt in *Rachels rokje* om er Rachels dubbelzinnige mens-diergeaardheid mee gestalte te geven. Anderzijds reterritorialiseert ze Kafka's muizenfiguur in haar roman via het personage Rachel en neemt ze het op in een tekstuele wereld waarin de mogelijkheid van een vogelwording wordt geperformd. Die vogelwording behoort, met andere woorden, tot Rachels fictionele 'mogelijke wereld', aldus Marie-Laure Ryans opvatting van 'possible world' (2006, p. 645).

Muizen en vogels, gepiep en gezang komen in het boek voortdurend in elkaars buurt. De nabijheid tussen deze twee diersoorten – die ook niet toevallig twee gemakkelijke prooien zijn voor de kat en geen huisdieren zijn – wordt in het bijzonder benadrukt door de relatie tussen de personages Rachel Stottermaus en Douglas Distelvink die allebei geassocieerd kunnen worden met muizen en vogels in de tekst. Rachel kan, zoals we zojuist gezien hebben, onder andere door haar naam met een muis verbonden worden. In dat idee van het meisje Rachel als muis weerklinkt impliciet een echo van een fabel van Jean de la Fontaine, 'La souris metamorphosée en fille' ('De muis in een dochter veranderd'). Hier kom ik nog op terug. La Fontaines fabels vormen eigenlijk in velerlei opzicht een inspiratiebron voor Mutsaers' creatief werk [81] en dus ook voor deze roman. Douglas van zijn kant is voor het 'meisje-muis'-personage Rachel niet alleen de geliefde, maar belichaamt ook, zoals Sereni tevens vermeldt, een soort vadersurrogaat (2006, p. 325). Voor Rachel fungeert hij als haar 'ravezwarte engelbewaarder' (*RR*, p. 25) en tegelijkertijd als haar mannelijke tegenpool in het boek. Zo neemt Distelvink om te beginnen niet alleen door zijn achternaam de vorm van een vogel aan, maar krijgt hij ook vanaf het begin, in de ogen van Rachel op haar eerste schooldag bij hem in de klas, zoömorfe en meer bepaald vogeltrekken:

> De fladderende handen die op het punt staan gek te worden. De maaiende armen die af en toe eens teder uithalen [...]. De v-vormige ader die daarbij

> aanzwelt op zijn voorhoofd. De elastische sierlijkheid van het lange magere skelet. De gebreide wijnrode das die langs de revers naar beneden kronkelt om haar vanop een afstand de adem te benemen. De haperende, vluchtige tred van iemand die op glas loopt. Maar vooral: hoe het prachtige achterhoofd uit de nek omhoogwelft als een zwart vraagteken. (*RR*, pp. 36-37)

Ook wordt meermaals in het boek gezegd dat Distelvink 'koekoeksmanieren' heeft (p. 225) en dat hij zingt als een vogeltje, bijvoorveeld wanneer hij zijn 'vreemde litanie [galmt]' (p. 43). Nadat Distelvink zich aan de klas heeft gepresenteerd, zegt hij immers over zichzelf:

> 'Let op' [...] 'dit vogeltje heeft zijn eigen graat ingeslikt en zingt daardoor niet zoals jullie gebekt zijn. Willen jullie weten hoe mijn liedje klinkt? Zo: Dynamiet! Dynamiet! Dynamiet! Geef toe, dat is geen Kleine Nachtmuziek, geen Zingzang voor het doorsnee juffershondje.' (*RR*, p. 37)

Distelvink woont ook niet toevallig in een 'kraaienest' (p. 102), zoals hij zegt. Ook rijdt hij met een Eend, zijn Bugatti (p. 69). Dit zijn telkens aanwijzingen voor zijn hybride vogelachtige natuur.

Distelvink en Stottermaus, vogel en muis, gepiep en gezang verschijnen in de roman steevast in een interactief metaforisch proces waarbij 'the meanings of the principal and subsidiary subjects [interact] in all of their complexity [...] with each other in a metaphor' (zie Frentz 2011, p. 108 over Blacks metafoortheorie). Op deze interactieve metaforische dynamiek wijzen vanaf het begin meerdere creatieve uitdrukkingen, zoals: 'Toch zijn er altijd weer muizen en vogeltjes die snakken naar de bedwelmende wrede warmte van het katteoor' (*RR*, p. 28). Beide diersoorten houden van het katteoor en kunnen op grond van de gedachte dat ze allebei prooien zijn voor de kat met elkaar verbonden worden. Of: 'Voor het gemak vergat hij even dat vogels en muizen zich nooit af laten schrikken door wegversperringen. Die houden er juist van. Boren zich door de lucht, boren zich door de kaas' (p. 36). Hier worden vogels en muizen eveneens met elkaar geassocieerd op basis van het vrijheidsmotief: ze zijn beide klein en licht en kunnen dus gemakkelijk ontsnappen of ervandoor gaan wanneer ze een obstakel tegenkomen. Ook verschijnen muizen en vogels in een metonymisch verband van pool en tegenpool. Vogel en muis komen in de zojuist genoemde uitdrukkingen telkens samen in beeld en kunnen dus niet voor elkaar gesubstitueerd worden om naar het ene of het andere te verwijzen: het zogenaamde hoofdsubject en het secundaire subject in Blacks definitie van de metaforische relatie (zie 1962, p. 28) zijn met andere woorden inwisselbaar,

en verwijzen hier op metaforische [82] en chiastische wijze naar de menselijke protagonisten. '[V]ogels en muizen' staan hier voor Rachel en Douglas die 'na die dertig jaar [...] samen in zijn oude Bugatti gekropen [waren]' en om ze heen was het 'een en al wegversperring [...] en niet één enkele weg' (p. 37), maar omdat ze vogels en muizen zijn, konden ze elkaar tegenkomen en samen ontsnappen, en vrij zijn om, althans in Rachels geest, hun liefde te beleven. Hier verschijnen Rachel en Douglas namelijk in nauw verband met vogels en muizen die geen last hebben van 'wegversperringen' (p. 36) en tegelijkertijd ontstaat er een interactie tussen tenor en vehicle, tussen mensen en muizen/vogels, waardoor wat voor muizen en vogels geldt ook weleens voor Douglas en Rachel zou kunnen gelden.

Rachel is in die mate aangetrokken door haar schoolmeester dat ze niet alleen voortdurend zijn nabijheid opzoekt, maar zich ook helemaal met hem identificeert totdat ze, zo kan men het einde van het verhaal lezen, hem als het ware in haarzelf opneemt en vogel *wordt*. Rachels vogelwording vindt op het einde van het boek via de symbolische en performatieve taal plaats. Die van Douglas trouwens ook. Hij is vanaf het begin, en vooral door zijn naam, een vogel in het verhaal. Vanaf het moment dat hij zijn naam Distelvink op het bord heeft geschreven, neemt Rachel zijn naam ook letterlijk op en beschouwt hem als het ware als een vogel die zingt. Douglas is met andere woorden vooral vogel in het perspectief van Rachel. Hij wordt als vogel symbolisch geassocieerd met de prille liefde en liefdesgevoelens die Rachel tegenover hem koestert. Zij bepaalt dus ook wat hij op dat moment *is*, zoals ook duidelijk blijkt op het einde van het boek. Distelvink heeft vlak voor zijn dood een brief voor Rachel geschreven. Daarin schrijft hij dat Rachel hem heeft '*losgezongen van [zijn] betekenis*' (p. 310, cursief in Mutsaers' tekst). Voor Rachel, die op het einde volwassen is geworden, is Douglas ook iets anders geworden: hij is niet meer de vogel van haar prille liefde voor hem. Vlak daarop zegt Douglas in zijn brief dat het nu haar beurt is: '*nu is het de beurt aan jezelf*' (p. 310). Symbolisch kunnen we Rachels vogelwording uiteraard lezen als haar volwassenwording en emancipatie uit haar jeugd: ze krijgt vleugels, wordt rijper en gaat verder met haar leven. Een van de laatste scènes waarbij impliciet de geslachtsdaad tussen Rachel en Douglas wordt gesuggereerd en dus beide protagonisten misschien het dichtst in elkaars buurt komen en in een soort symbiose verkeren, kunnen we daarentegen zowel symbolisch áls letterlijk lezen in het licht van Rachels vogelwording:

> Eerst trekt Rokriem de laarsjes uit. Daarna de kousen van Cardin. Hij wrijft je voeten warm een voor een, de enkels, de knieholtes, de knieën, de kuiten. [...] Hij likt het [Rachels dij, BF] als een dorstig katje op: het takje, het vogeltje, zichzelf, jou. Twee vingers zijn al binnen en draaien razend in het

> rond. Verbijsterd staart hij het sidderende vogeltje aan. 'Het lééft, Kareltje!' schreeuwt hij uit, 'het lééft!' Je hoofd slaat achterover. Je tolt weg een diepe afgrond in. Wie zei ook weer: 'Ik zal het niet zijn die je opraapt.' Maar je stijgt alweer, op eigen krachten. De spasmen van de allereerste keer, maar nu niet als kalf. Vervolgens duisternis, onpeilbare, volslagen duisternis en geen applaus. (*RR*, pp. 293-294)

Wat van belang is om deze scène en de draagwijdte ervan te kunnen begrijpen, is dat er vlak hiervóór in de roman een gesprek tussen Rachel en 'Tattoo-Robbie' wordt weergegeven. Bij Tatoo-Robbie heeft Rachel namelijk dertig jaar eerder een veelzeggende tatoeage van een distelvink laten aanbrengen in de plooi van haar lies:

> 'Darling, je bent geen matroos,' zei hij, 'en laat jij een anker tatoeëren?' 'Nee,' zei ze, 'een distelvink.' 'Daarom,' zei hij, 'de distelvink draagt alle kleuren van de Belgische vlag en dan ook nog alle kleuren van de Duitse en daar moet dat takje met naalden dan nog bij, zoiets doet nu eenmaal pijn. [...]' [...] Elke kleur bijt zich vast in je vlees, elke kleur op zijn eigen manier en groen het felst. [...] En dat al die kleuren in zwarte doodshoofd-potjes zaten, waarom dat nou weer nodig was. Maar het werd volbracht. De afgebeelde zelf had geen flauw benul al die jaren niet. Al die jaren dat zij dat takje met zich meedroeg, geen flauw benul. Maar het werd volbracht. (*RR*, p. 292)

Tijdens de seksuele toenadering met Douglas wordt Rachel geassocieerd met de vogel op haar dij. Als mens hangt ze op metonymische wijze vast aan dat lichaamsdeel: haar dij waarop een vogel afgebeeld staat. Die vogel op zijn takje komt vervolgens door de elliptische zinsstructuur als het ware tot leven ('Hij likt het [...]: het takje, het vogeltje, zichzelf, jou' (p. 294)). In de taaluiting is er namelijk geen sprake meer van een tatoeage in deze passage: het is alsof Distelvink hier het tatoo-vogeltje likt dat via een *pars pro toto* voor Rachel (als vogel) staat – en waarmee hij zelf geassocieerd wordt (hij *is* zelf vogel). Het is dus alsof dat vogeltje op Rachels dij, dat hier overigens vermannelijkt wordt als 'Kareltje', letterlijk Rachel of Douglas zelf betreft. Bovendien wordt in deze plooi ook vanuit Rachels perspectief symbolisch gealludeerd op Distelvinks zelfverdwijning. Eerder zegt Tattoo-Robbie tegen Rachel vlak nadat de tatoeage, het ingetekende vogeltje op haar dij werd uitgevoerd: 'Zachter kan een lampekap niet schijnen, mooier komt een tatoeage niet tot zijn recht, wat zeg ik: tot léven!'. Rachel antwoordt: 'Maar dan moet ik wel eerst dood.' 'Hij of jij, darling, hij of jij...' (p. 293). Indien het vogeltje, Rachel, 'tot léven' komt, dan moet 'Hij', Distelvink (die we hier symbolisch met de distelvink op haar

dij kunnen verbinden) eerst dood. Rachel heeft Distelvink in zichzelf ingelijfd en moet hem, om zich van hem te kunnen bevrijden en dus vrij te zijn, eerst in zichzelf doden. Haar geliefde Distelvink moet met andere woorden niet meer in haarzelf huizen opdat ze zelf vogel, distelvink, zou kunnen *worden*. Op het einde belichaamt ze 'zelf' de distelvink, de 'afgebeelde zelf' in het boek waarvan zij 'al die jaren' 'geen flauw benul' had (p. 292). Indien Rachel in het begin van de roman nog met een muis en gestotter of gepiep – namelijk met onvolmaakte stemgeluiden – werd geassocieerd, kunnen we haar na haar volwassenwording als een vogel beschouwen die uit volle borst zingt en haar vleugels uitslaat om in het zwerk te verdwijnen.

Door Rachels muis- en vogelwording met Kafka's intertekst te lezen als overgang van gepiep naar gezang, kunnen we voorts nog het belang van de muziek in Mutsaers' boek benadrukken. Muziek wordt vaak verbonden met het motief van de metamorfose en de wordingen dat, zoals ik met Braidotti beargumenteer, ook verwijst naar 'crossing as many thresholds of intensity as the subject can sustain' (2011, p. 110). Die dynamiek van de grensovergang heb ik ook al aangekaart met het volksmuzikale motief van de 'skatsjok' in het gelijknamige derde romandeel. In dat deel worden er transformaties weergegeven in een ellenlange zin zonder punt die drie bladzijdes beslaat, als in een doorlopende bewustzijnsstroom. Distelvink, die inmiddels in het verhaal gestorven is, wordt er herinnerd met een vogeltje 'dat zo mooi zingen kon', dan met een 'fonkelende herenfiets' en vervolgens nog met een 'hot dog' (*RR*, p. 211). In een soort van versneld tempo ontstaan er telkens nieuwe associaties en interferenties tussen verschillende semantische domeinen, die in elkaar doorlopen om er nieuwe te creëeren. Deze verschillende grensvervagingen, zoals die tussen man en vrouw, mens en dier, vogel en muis, lopen als een rode draad door het boek. In Kafka's parabel kan het gezang van Josefine in verband worden gebracht met het verhaal dat de verteller over haar doet (zie Norris, 1985, p. 127). Op dezelfde manier kunnen we vaststellen dat de narratieve structuur van Mutsaers' tekst afgestemd lijkt te zijn op een aantal muzikale motieven. In *Rachels rokje* versnelt vaak het vertelritme, zoals ook Sereni heeft opgemerkt (2003, p. 151). Die versnelling van het narratieve ritme kan ook betrokken worden op een muzikale dynamiek. In plooi zesentwintig illustreert bijvoorbeeld het kinderliedje 'Napoléon et Marie-Louise', waarover de ik-verteller spreekt, een aspect van de structuur en van het verteltempo van de roman:

> In telkens sneller tempo. Wervelen, wervelen, wervelen. Net zolang tot ik duizelde en niet meer wist wie ik was: Marie-Louise of Napoléon, Napoléon of Marie-Louise. Door het liedje had ik me vereenzelvigd met allebei. Dat is nou rokjesmuziek in optima forma. (*RR*, p. 127)

Dergelijke passages, waarin het vertelritme lijkt te versnellen en over te gaan in muzikale golfbewegingen (of 'skatsjoks') geven op een treffende manier de perspectiefveranderingen en de identiteitsvervaging van de personages weer, zoals ik hieronder nog zal bespreken. De muzikale trillingen maken deel uit van de algehele vitale en dierwordingsdynamiek van de roman.

Deze grensovergangen vinden we niet alleen op een microniveau, maar ook op een macro- en formeel niveau in de roman terug. Dierenmotieven en muzikale motieven vormen hier disruptieve verschijnselen. Op een microniveau is het boek in zijn talige uitwerking 'bezaaid' met een groot aantal dieren en lyrisch-muzikale fragmenten die met elkaar verstrengeld zijn. Op hun beurt, en door de versnelling van het narratieve ritme op muzikale wijze, worden de dierwordingen die in elke plooi of elk hoofdstuk tot stand komen, geïntegreerd in een ruimere en algehele dierwording die zich op het niveau van de macrostructuur voltrekt. Door de intrinsieke affiniteit tussen Rachel en de andere dieren, die telkens benadrukt wordt door de verschillende mens-dierassociaties en -wordingen in elke plooi van haar rok of van de roman, kunnen we Mutsaers' idee uit *Paardejam* dat Rachels rokje, 'als een vacht omheen' het boek is gemaakt om de vertelling te omvatten (*P*, p. 213), beter begrijpen. Door de "polyfone hybridiseringen" en "de vele sonische interferenties" (Braidotti, 2011, p. 110) werkt de mens-dierdynamiek ten slotte op de vertelling en het schrijfproces zelf in. De hele tekst wordt als het ware vanuit het perspectief van Rachel een 'vluchtlijn' ('une ligne de fuite'), dit wil zeggen een proces van deterritorialisatie (Deleuze, 1996, pp. 47-48), die hier een beweging van een antropocentrisch denkbeeld naar een *zoe*-perspectief impliceert. In dat verband creëert de tekst een 'nieuwe' ruimte ('une nouvelle terre' (idem)) waarin via Rachels stem die van het dier, ook in zijn stilte, meegalmt.

8.4. Het paard dat op schoot wou

Naast Rachels vogelwording staat in Mutsaers' roman ook de paardwording centraal. In haar essay 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard' gaat Mutsaers ook nog in op haar ervaring met haar 'lijfpaard' Petit, dat volgens haar op een gegeven moment op schoot wou. Deze bijzondere ervaring heeft ze, zo verklaart Mutsaers verder in haar essay, neergeschreven in plooi tien van *Rachels rokje*: 'De manoeuvres die [het paard Petit] maakte waren zo eigenaardig en de manier waarop hij me aankeek was zo speciaal dat ik maar één conclusie kon trekken: hij wil op schoot. Hoe dit afliep staat, uiteraard mutatis mutandis, te lezen in *Rachels rokje*' (*P*, p. 205). Door de wederzijdse betrokkenheid en *agency* tussen berijder en paard die in

plooi tien van de roman aan bod komt, kunnen we spreken, zoals ik zo meteen zal uitleggen, van een paardwording. Hoe heeft deze plaatsgevonden in *Rachels rokje*?

Het paard treedt hier in de tekst als een volwaardige (zoömorfe) actor op. In dat opzicht kunnen we verschillende fases met betrekking tot zijn subjectivering, lijfelijkheid en *agency* onderscheiden. In eerste instantie kunnen we antropomorfe aspecten toeschrijven aan het paard. In de romantekst wordt dit vooral geïmpliceerd door het veronderstelde menselijke perspectief van een paard dat 'al zijn leven lang' ernaar verlangt om op de schoot van zijn berijder te kruipen: 'Stel u voor: een paard dat al zijn leven lang op schoot wil. [...] het tenslotte ook niet helpen kan, en bezeten zijn maatregelen treft. Ik heb het van dichtbij meegemaakt' (*RR*, p. 56). De ernstige onderneming van het paard dat op schoot wil, bereikt in het verhaal een kritieke fase wanneer het paard de berijder 'schuins in de ogen' kijkt en een gevoelige snaar raakt bij zijn berijder die uiteindelijk 'de benen [sluit], de armen [opent] en zegt: "Kom maar hier."' (p. 58). De nauwe, haast symbiotische relatie tussen het paard en de berijder die hier opgevoerd wordt, brengt bijgevolg een theriantropische configuratie teweeg, namelijk, zoals ik reeds een paar keer met Baker heb toegelicht, een visuele constructie waarin het beeld van een dier gecombineerd wordt met dat van een mens (zie 2001, p. 108). In een tweede fase gaat de antropomorfisering van het paard gepaard met een zoömorfisering van de berijder, voor zover hij veranderd is na deze intieme toenadering van zijn paard: 'En de berijder? Is er beter aan toe dan ooit: niet meer voor rede vatbaar' (*RR*, p. 59). In dit proces van antropomorfisering en zoömorfisering wordt een wederzijdse *agency* en dubbele wording geperformd, die in het verlengde staat van wat Mutsaers in *Paardejam* met Deleuze aanduidt als een metamorfose 'naar twee kanten' (2010, p. 210). Hier wordt wat de mens van het dier onderscheidt, zoals de rede of het verschil tussen 'koppen en hoofden', praten en stille gestiek, dat aan het begin van de roman wordt aangehaald (*RR*, p. 11), kortom elke antropocentrische grens, uitgedaagd en sterker nog ondermijnd.

Ten tweede wordt in deze scène het theriantropische beeld van een tweevoudige lichamelijke wording aangevuld door het letterlijke en mentale beeld van de ononderscheidbaar geworden lichamen van een mens en een dier die samen (voort)bewegen. Het paard zet uiteindelijk 'de sokken erin': 'Vort paard, hu!, zet de sokken erin. Dat doet het' (*RR*, p. 58). Hij treedt namelijk letterlijk in de 'sokken' van zijn menselijke berijder en dus in de voetsporen van de mens via de kleding. De antropomorfe uitbeelding van een paard dat zoals een mens zou denken en handelen wordt gekoppeld aan een performatieve dimensie. Via het tussenwerpsel en de iconische klanknabootsing ('hu'), de gebiedende wijs en het transitieve handelingswerkwoord 'doen' wordt in dit citaat de handeling en wording van het

paard die benoemd wordt de facto uitgevoerd. Zoals McHugh vaststelt bij andere verhalen over intieme *cross-species*relaties (zie 2011, p. 132), is deze scène evenzeer gebaseerd op een esthetische en performatieve ervaring van een veelvoudige synthese van dierlijke en menselijke kenmerken. Beide diersoorten die hier geportretteerd en opgevoerd worden, worden één of smelten in de taalhandeling samen. Door de affiniteit tussen deze twee soorten (mens en paard) illustreert deze passage in Mutsaers' boek een wordingsdynamiek die gevestigde soortspecifieke, lichamelijke maar ook sociale grenzen doorbreekt, en die in de fictionele wereld van de roman een mogelijke realiteit is. Deze mogelijke wereld waarin een wederzijdse affiniteit en relatie tussen een paard en zijn berijder wordt voorgesteld, wijkt bovendien niet helemaal af van een bepaalde sociaal-ethologische werkelijkheid waarin mensen dieren – als medemensen – proberen te begrijpen.

Deze *cross-species*scènes over een paard en een berijder kunnen bovendien in meerdere opzichten vergeleken worden met de liefdesscène tussen Rachel en Distelvink in plooi zesendertig uit *Rachels rokje*, want ook Rachel en Distelvink nemen in de roman dierlijke vormen aan en zijn onderhevig aan dierwordingen. Volgens Sereni is de scène uit plooi tien betreffende het paard dat op schoot wil een *spiegeltekst* van de latere scène uit plooi zesendertig waarin de 'volwassene [sic] Rachel' op de schoot van Douglas wil (2006, p. 95). In plooi zesendertig wordt Rachel namelijk met een 'toegewijde wolf' geassocieerd (*RR*, p. 196). Zo staat ze aan het begin van dit hoofdstuk ook letterlijk tot Distelvinks 'dienst' wanneer hij haar opbelt om bij haar langs te komen (*RR*, p. 191). Kort daarna zijn Rachel en Douglas bij Rachel thuis in een gesprek verwikkeld terwijl Rachel de vloer aan het dweilen is met een 'mopshond'. Uit dat gesprek blijkt hoe Rachel indirect met een wolf gekarakteriseerd wordt door de woorden van Douglas:

> '[...] Wat lok je eigenlijk uit. Eerst hap je naar mijn benen, wat een toegewijde wolf nooit zou doen, dan bied je me een verkeerd cadeautje aan en nu weer dit. Denk je dat ik zo in stemming raak? Geen spoortje Anmut, of ik moet me sterk vergissen' (*RR*, p. 196)

In de ogen van Douglas wordt ze als een wolf beschouwd die naar zijn 'benen' hapt. Dit wijst erop dat Rachel eigenlijk niet zo 'toegewijd' is – in de zin van tembaar. Sinds het begin van het verhaal wordt de nadruk gelegd op haar anarchische en eigenzinnige houding: ze wijkt steevast af van de begane paden. Daarom wordt Rachel ook met een wolf geassocieerd, namelijk met een wild dier dat in wezen niet te temmen valt en geen heil vindt in de 'oergezonde buitenwereld'. Daarentegen is ze in de liefde wel toegewijd – in de zin van trouw, zoals een wolf dat na paring ook

levenslang is ten opzichte van dezelfde wolvin. Rachel wordt trouwens nog vaker in het boek met een ongetemde wolf verbonden. Eerder in plooi vijfentwintig zei Distelvink tegen Rachel: 'En bedenk jij was de wolf en ik de meester' (p. 122). Uit dit citaat blijkt dat Rachel de wolf uit de troep is die nog veel te leren heeft van de meester die hier dus door Distelvink wordt belichaamd. Rachel lijkt hier ook nog sterk afhankelijk te zijn van Distelvink. Wanneer hij weg is en ze dan 's avonds alleen in bed ligt, begint ze bijvoorbeeld 'te janken als een hond' (p. 123) – ook omdat ze hem vanzelfsprekend haar liefde niet durft te verklaren. In de liefdesscène uit plooi zesendertig schenkt Rachel Douglas haar 'hondeblikje' dat hier op symbolische wijze niet alleen naar haar overleden vader verwijst, maar ook naar haar verliefde blik, namelijk naar de manier waarop ze naar hem kijkt zoals een hond uit trouw en liefde naar zijn baas. Dat geschenk is met andere woorden een groots gebaar voor Rachel en dus geen onbeduidende toenaderingspoging tot Douglas. Dat hondeblikje is, zoals Rachel tegen Distelvink nadrukkelijk zegt, 'een rib uit [haar] lijf': 'Het is een rib uit mijn lijf, maar vooruit, ik schenk het je' (p. 195). Rachel wordt hier op metonymische wijze, door een *pars pro toto*, verbonden met dat 'blikje': het is een deel van haarzelf. Zo is het alsof ze zich hier in figuurlijke zin ook aan Douglas (over)geeft.

Zoals het paard uit plooi tien wil Rachel in deze scène ook op schoot en 'sluit' Distelvink uiteindelijk 'de benen, opent de armen en zegt: "Kom maar hier"' (p. 198). Dit zijn inderdaad dezelfde woorden als die van de berijder ten opzichte van het paard in het tiende hoofdstuk. Rachel 'knielt' vervolgens – als een toegewijde hond als het ware – 'voor hem neer op de grond en vlijt zich zo dicht mogelijk tegen hem aan. Terwijl haar hoofd op zijn knieën rust, woelt hij door haar warme haar. Het liefst zou ze bij hem op schoot willen klimmen, maar ze is een vrouw', oordeelt de verteller (pp. 198-199). Hier vindt een perspectiefwisseling plaats tussen wat eerst als niet-menselijk of kinderlijk wordt aangenomen, namelijk de gedragingen van Rachel die zich zoals een hond of een kind tegen de benen van Douglas aanvlijt, en de figuur die we aanvankelijk als de menselijke 'meester' en volwassene kunnen beschouwen, Distelvink. Zo ontstaat er hier een symmetrische overgang tussen Rachel als toegewijde 'hond' en jong meisje en Distelvink als baas en volwassene enerzijds en tussen Rachel als vrouw en Distelvink als man anderzijds. Rachel zou 'zoals een hond' of een kind bij Distelvink op schoot willen, maar ze kan niet want ze is geen hond en ondertussen te groot geworden om nog op zijn schoot te kruipen. In het laatste romandeel getiteld *Rachels rokje revisited* worden op een bepaald moment deze rollen tussen Rachel als hondje of teef en Douglas als meester omgedraaid. Douglas neemt bijvoorbeeld op zijn beurt hondenallures aan in de scène waarin Rachel vertelt dat ze op haar 'vorstelijke zetel' zat en Douglas aan

haar voeten 'op de grond' (p. 256). Dit kunnnen we andermaal in verband brengen met Rachels ontwikkelingsproces in de roman: ze is hier geen jong meisje meer, maar een vrouw geworden. We kunnen Rachel hier dan ook vanzelfsprekend zien als een vorst met Douglas als onderdaan (of man) aan haar voeten.

In deze *cross-species*verhoudingen en -evolutielijnen tussen Rachel als een jonge wolf (en soms als hond) en dan als een (vrouwelijke) vorst en Distelvink als meester en dan als onderdaan, kan men ook niet toevallig een impliciete verwijzing herkennen naar La Fontaines fabel, 'Le loup et l'agneau' ('De wolf en het lam') uit het eerste fabelboek van de Franse dichter. Zoals Derrida in *La bête et le souverain* opmerkt, is deze fabel allicht de bekendste van La Fontaine (2008, p. 283). In deze fabel belichaamt de wolf, die als *Majesteit* en *Sire* wordt aangesproken, de soevereine en sterke figuur bij wie het lam rechtvaardiging moet afleggen omdat de wolf hem ervan beschuldigt van zijn water te hebben gedronken. La Fontaines fabel gaat over 'de wet van de sterkste' en thematiseert uiteraard een tweestrijd tussen sterk en zwak, tussen soevereiniteit en onderdanigheid, tussen redeloosheid en rede, tussen politieke en sociale correctheid en onbeschaafdheid. In Mutsaers' roman wordt niet voor niets Rachel in eerste instantie via haar Hebreeuwse voornaam met een lam geassocieerd en als meisje ook meermaals met een jong en onschuldig dier zoals een kalf. Ze wordt immers door haar Duits klinkende familienaam ook schuldig verklaard terwijl ze net zoals het lam uit La Fontaines fabel niets heeft misdaan. Men kan in dit verband eveneens spreken van een 'collectieve, transgenerationele, familiale beschuldiging' ('accusation collective, trans-générationnelle et familiale') (Derrida, 2008, p. 281) die zich via Rachels achternaam en dus familiale band met haar vader doortrekt. In plooi twee wordt overigens sterk de nadruk gelegd op het belang van '[j]e naam'. Zo zegt de verteller wanneer hij Rachels volledige naam aan de lezer onthult: 'Kunt u een geheim bewaren? Dan is dit het geheim: Rachel S.[83] heette voluit Rachel Stottermaus. O, aanvangsfeiten der smart! O, kind van de rekening!' (*RR*, p. 22). Rachel is met andere woorden van meet af aan, dat is vanaf haar geboorte door haar naam schuldig bevonden, zoals de lamsfiguur in de fabel. Distelvink belichaamt van zijn kant daarentegen in het begin van het verhaal een soevereine instantie. In plooi drie is er bijvoorbeeld sprake van een schilderij waarop, zo luidt de 'beschrijving' ervan, '[l]inks voor een Distelvink' te zien is: 'Rechts achter een dennenbosje. Het bladgroen is opgebouwd uit grasgroen en geel' (p. 33). Rachel ziet hierin echter 'geen vaasje bloemen met een vogeltje ervoor', maar 'een portret van Zijne Majesteit zelf, Sa Majesté! De bloemen zijn erbij geschilderd: te zijner ere. De keizerskroon staat in top: te zijner ere. Een portret. Daarom staat Distelvink ook geschreven met een hoofdletter, het is een eigennaam' (p. 34). Zo wordt in deze passage met de aanspreekvormen Majesteit en Sire reeds gealludeerd

op Rachels latere idealisering en zelfs verering van haar geliefde schoolmeester Distelvink. De lam-wolfrelatie met betrekking tot Douglas Distelvink komt ook in plooi achtentwintig aan bod waarin Douglas' verhouding met zijn ex-geliefde Lammy Lovecraft ter sprake komt – een kitscherige naam waarin ook niet toevallig het woordje 'lam' voorkomt. In die relatie gedroeg Distelvink zich naar eigen zeggen als een wolf. Zo zegt hij tegen Rachel dat hij haar, Lammy dus, 'als een jas' aantrok: 'In bed heeft ze zelfs een keer in mijn oor gefluisterd [...]: "Je bent een echte wolf in schaapskleren"' (p. 140). Rachel wordt per slot van rekening verliefd op een wolf. Deze liefde die dus centraal staat in *Rachels rokje* licht ik nu even toe aan de hand van de tekst 'l'amour du loup' ('de liefde van of voor de wolf') (1994) van de schrijfster en filosofe Hélène Cixous [84], waarmee Mutsaers' roman eveneens in verband gebracht kan worden en waarnaar Derrida in zijn lectuur van La Fontaines fabel van de wolf en het lam (2008, p. 281) ook verwijst.

In Mutsaers' tekst gaat het eigenlijk niet zozeer om de 'wet van de sterkste' zoals in La Fontaines fabel, maar vooral om de 'wet van de hartstocht', zoals in plooi negen uitgedrukt waarin '*een vrouw verandert in een teef*': 'De wet van de hartstocht zegt: Baas en Teef. Trots heeft daar niets mee te maken. Verstand ook niet. Verrukking alles. Wie zou er anders met zijn leven voor willen betalen' (*RR*, p. 54). De verteller haalt als illustratie van die wet dan ook aan wat Apollinaire schreef over zijn geliefde, die hij op een veelzeggende manier 'Mon Lou(p)' noemde: 'Je moet me onderworpen zijn, je moet, ik geef me helemaal aan je, maar als je meester die je aanbidt, je moet van mij zijn, anders ...' (p. 54). In Cixous' tekst 'L'amour du loup', staat 'la figure du retour, du retournement' centraal, zoals Isabelle Décarie uitlegt (2004, p. 30). '[A]imer le loup' ('de wolf liefhebben') komt voor Cixous eigenlijk neer op 'kannibaalse liefde', zoals Décarie verder toelicht:

> de kannibalistische liefde die we hebben voor een ander (een moeder, een dochter, een kat, een boek, een geliefde), een liefde die zich tegen ons kan keren, maar die ons ook kan verrassen met haar zachtheid. Het is zelfs mogelijk dat 'de wolf door liefde zijn bewapende zijn opschort' en niet langer zijn Lupiaanse instincten volgt. Een passie voor deze momenten, deze flikkeringen, brengt Cixous ertoe de 'rasperig-ruwe' tong en orale taal van de verslindende liefde te vertalen en te transcriberen, op haar hoede om hen niet te verraden, als 'het vuur dat bijt zonder te doden'. Het hele boek is trouwens een schrijfbeest, een snelle galop, een haas die je op volle snelheid moet volgen, terwijl je je adem inhoudt. Zoals Cixous het zelf zegt, 'oefent ze de sprong en de kortere weg, de

> ellips, het asyndeton', allemaal figuren die de letterlijke betekenis wegvreten, maar ruimte maken voor ritme en snelheid. (Décarie, 2004, pp. 30-31)[39]

In Mutsaers' roman vinden we een gelijkaardige 'sacrificiële' logica in de liefde. Tegelijkertijd wordt er ook vormgegeven aan een animale dynamiek die, zoals we hierboven gezien hebben, inwerkt op de versnelling van het narratieve ritme en de talige omkeringen en overgangen in de tekst. Doordat de rollen op een gegeven moment omgedraaid worden tussen Rachel als lam, kalf of toegewijde hond en Douglas als wolf, meester of baas, is het bovendien dubbelzinnig of het in Mutsaers' tekst om 'l'amour du loup par l'agneau' gaat of om 'l'amour du loup pour l'agneau', om Derrida's bewoordingen over Cixous' dubbelzinnige titel 'l'amour du loup' te gebruiken (2008, p. 282). Deze rollenomkeringen tussen Rachel en Douglas geven letterlijk vorm aan het dubbelzinnige gebruik van de genitief in 'l'amour du loup' in het Frans: zoals Derrida uitlegt kan 'de liefde' in talig opzicht zowel betrekking hebben op de liefde van de wolf als op de liefde voor de wolf. Rachel geeft zich op een gegeven moment uit liefde aan Douglas over. In die zin gaat het vooral om de liefde van Rachel voor de wolf, Distelvink. In deze overgave voltrekt zich op een symbolische manier eigenlijk ook Rachels wolfwording want, zoals Cixous uitlegt door te verwijzen naar de Russische dichteres Marina Tsvetajeva, die in Mutsaers' roman ook een rol speelt [85]:

> Wat de wolf aan het lam bindt, denkt ze [Tsvetajeva, BF], is dat hij het niet heeft opgegeten. Dit is het pijnlijke mysterie van het geschenk dat wordt teruggegeven door reflectie: wat de wolf liefheeft in het lam is zijn eigen goedheid. Het is aan het lam te danken dat de wolf het niveau van de liefde bereikt – hij die zichzelf geeft zonder hoop, zonder berekening, zonder antwoord, maar zichzelf niettemin geeft, zich zichzelf ziet geven. Een wolf

---

39 'l'amour cannibale que l'on porte à l'autre (une mère, une fille, une chatte, un livre, un amant), un amour qui peut se retourner contre nous, mais qui peut aussi nous surprendre par sa douceur. Il est possible en effet que "le loup suspende sous le coup de l'amour son être-armé" et qu'il ne suive plus son instinct lupien. Une passion pour ces instants, ces éclairs, conduit Cixous à traduire et à retranscrire, en veillant à ne pas la trahir, la "langue râpeuse" et orale de l'amour dévorant comme "le feu qui mord mais ne tue pas". D'ailleurs, l'ensemble du livre est une bête d'écriture justement, un galop rapide, un lièvre qu'il faut suivre à toute vitesse, en retenant son souffle. Cixous le dit elle-même, elle "pratique le bond et le raccourci, l'ellipse, l'asyndète", autant de figures qui mangent et rongent le sens littéral, mais qui font place au rythme, à la vitesse'.

> gegeven aan een lam als Griniov, die niet eens de enormiteit van het geschenk opmerkt, dat is pas echt liefde. (Cixous, 2003, p. 39)[40]

Douglas' reactie wanneer de verliefde Rachel hem haar 'hondeblikje', namelijk zichzelf figuurlijk aan hem geeft, spreekt in dat verband boekdelen. Hij lijkt, zoals reeds gezegd, de grote waarde van haar geschenk in de vorm van een 'hondeblikje' dat voordien exclusief voor haar geliefde vader gereserveerd was en dus getuigt van haar grote liefde voor hem, niet in te zien (zie *RR*, p. 196). Douglas heeft niet door dat het hier om ernstige en ware liefde gaat. Door zichzelf aan hem te geven of door haar opoffering *wordt* Rachel enerzijds met het lam geassocieerd. Anderzijds wordt ze ook wolf wanneer ze Douglas nadien in het verhaal in zichzelf opneemt. Ze doodt hem in zichzelf zonder dat hij verdwijnt (of in fabelachtige en kannibalistische zin: hij wordt 'opgegeten'): hij blijft namelijk voortleven in haar geest. In dat geval hebben we hier te maken met een 'wolf' die, zoals Derrida in zijn lectuur van Cixous' tekst uitlegt:

> zich sterk maakt het lam lief te hebben, de zwakheid van zijn vijand lief te hebben, die zich sterk maakt hem lief te hebben tot het punt dat hij hem in zich opneemt, zijn liefde consumeert, verteerd wordt door liefde terwijl hij zijn liefde consumeert, namelijk door het in één hap op te eten. De wolf maakt zich sterk het lam lief te hebben, dat hem goed beloont. De liefde van de ander is hun sterkte, en je kunt zien waar dat toe leidt … Niets is sterker dan de liefde, behalve de dood. (Derrida, 2008, p. 282)[41]

Een vergelijkbare liefdesband of 'wet van de hartstocht' tussen 'baas en teef' waarin de geliefde verdwijnt, vinden we in Mutsaers' roman nog terug in plooi zevenendertig waarin Rachel haar hondje Pom verliest en dit veel verdriet bij Rachel veroorzaakt. Deze passage over het verlies van haar hond kunnen we in meerdere opzichten lezen als een voorafschaduwing van Douglas' dood op het einde van het boek.

---

[40] 'Ce qui attache le loup à l'agneau, devine-t-elle, c'est qu'il ne l'a pas mangé. Mystère douloureux du don qui fait retour par réflexion: ce que le loup aime dans l'agneau, c'est sa propre bonté. C'est grâce à l'agneau que le loup atteint le plan de l'amour – celui qui se donne sans espoir, sans calcul, sans réponse, mais quand même se donne, se voyant se donner. Le loup donné à un agneau genre Griniov qui ne remarque même pas l'énormité du don, ça c'est vraiment de l'amour'.

[41] un loup qui 'se fait fort d'aimer l'agneau, d'aimer la faiblesse de son ennemi, se fait fort de l'aimer jusqu'à le prendre en soi, à consommer son amour, à se consumer d'amour en consommant son amour, soit en le mangeant d'un coup de gueule. Le loup se fait fort d'aimer l'agneau qui le lui rend bien. L'amour de l'autre est leur fort, et vous voyez où cela conduit … Rien n'est plus fort que l'amour, fors la mort'.

Rachel verliest haar hond op een skilift en heeft sterk het gevoel dat ze hem heeft verlaten, terwijl voor haar:

> [...] niemand die een waarachtig hondehart in zijn borst draagt zich ook maar in de verste verten [kan] voorstellen dat zijn heer en meester hem ooit zal laten vallen. [...] En dan doel ik niet alleen op het gebroken hondehart maar net zo goed op het hart van degeen die daarover heer en meester was. [...] Zoals bij Pom en mij. (*RR*, pp. 202-203)

Deze passage kan zowel figuurlijk als letterlijk gelezen worden ten opzichte van Pom die Rachel in de skilift stevig vasthoudt, maar toch heeft laten vallen. Ook wordt in deze zin de nadruk gelegd op zowel de liefde van de hond voor zijn meester als die van de meester voor zijn hond, waarbij dubbelzinnig is of Rachel zichzelf als meester of hond beschouwt. De das die Pom draagt wanneer hij in de sneeuw verdwijnt, vormt een van de verbindende motieven tussen Pom, Rachel en Distelvink. Eerder wordt Rachel, zoals reeds aangeduid, meermaals als Douglas' teef uitgebeeld. Dit zien we bijvoorbeeld ook nog in de scène uit plooi vijfentwintig, waarin Rachel zich in Douglas' huis bevindt en uit het raam naar Douglas wuift die zich buiten op de Karbouwstraat bevindt en hem 'eens en voor altijd de waarheid [zou kunnen] zeggen: "Als je me niet uitlaat waarom heb je me dan in godsnaam aangelijnd"' (*RR*, p. 122). Daarop wuift Distelvink naar Rachel en schreeuwt: '"Doe toch een das om!" [...], "het is veel te koud zo." Rachel huivert en rent naar binnen voor een das, de zwarte met de gele streepjes, de wespendas. Ze zwaait totdat hij de hoek om moet. Niet één keer kijkt hij om' (p. 123). Deze scène prefigureert het moment waarop Douglas zal verdwijnen of haar eigenlijk zal verlaten, zoals blijkt uit de zesde sessie in *Rachels rokje revisited* waarin wordt verteld dat Distelvink genaamd Rokriem Rachel 'losliet' na hun liefdesnacht en Rachel vreselijk heeft gehuild. Zo zegt Distelvink tegen Rachel dat hij haar op de Karbouwstraat had moeten aanlijnen:

> 'Ik had een ceintuur om je rokje moeten zijn en ik ben nog geen halsband om je nek geweest. [...] En nu was je bijna dood. Ik weet niet door wiens schuld, maar je was bijna dood. Het vinkje mag er wezen, het takje ook maar ik geef niets om beeldende kunst zoals je weet, je zult me in jezelf om moeten brengen, het kan niet tussen ons, distelvinken houden meer van distels weet je, dennentakken steken niet genoeg.' 'Was ik maar een wesp,' verzuchtte ik. 'Aan je taille zal het niet liggen,' zei hij en sloot zijn handen om mijn hals alsof dat de taille was. Toen ben ik vreselijk gaan huilen, op dat moment, en liet hij me los. (*RR*, pp. 289-290)

Uit deze verwikkeling en de spiegelende aspecten (ceintuur-halsband, vasthouden-aanlijnen, wesp(en)-das en -taille) kunnen we tussen beide passages (met Pom en Rachel enerzijds, met Douglas en Rachel anderzijds) afleiden dat Pom voor Rachel is wat zij voor Distelvink hoopt te zijn in haar verbeelding. De wisselwerking tussen hond en meester die zich in de liefdesrelaties tussen Pom en Rachel, Rachel en Distelvink vertaalt, brengt een mens-dierdynamiek aan het licht waarin, zoals de ik-verteller in de zesde sessie zegt, 'een dier zich niet kan handhaven als mens en een mens niet als dier' (p. 290). Zo blijkt uit deze twee spiegelscènes ook nooit helemaal duidelijk wie al dan niet onderdanig of baas, wolf of lam, mens of dier is of wie wie liefheeft of doodt: Rachel of Distelvink? Deze spiegelende effecten en omkeringen wijzen nadrukkelijk op de hybriditeit van de menselijke en niet-menselijke dierenpersonages in het boek.

Beide ogenschijnlijk menselijke personages Rachel en Douglas kunnen eigenlijk in het boek als hybriden beschouwd worden in de definitie van Hix (zie 2012, p. 273): ze zijn noch mens, noch dier, maar bevinden zich voortdurend in een wordingsproces en nemen telkens andere gedaantes en zoömorfe vormen aan. Zo kan Rachel zowel met een muis als met een lammetje, een vogel, een paard, een hond en een wolf worden verbonden. Wat Douglas betreft, wordt hij niet alleen met een vogel en met een wolf geassocieerd, maar ook nog met andere dieren en ook met objecten:

> Want als fiets zul je in me voortleven, vogeltje, dat zo mooi zingen kon, als fonkelende herenfiets met alles erop en eraan, vooral een paar stevige banden, minstens Michelin, hoe mooi die zingen op een weg die drijft van de tranen, doen niet onder voor een vogelkeel eigenlijk of Bugatti's hoera-a-a-a-geroep, daarom onherroepelijk verloren zijn jullie niet, wel verloren natuurlijk maar niet onherroepelijk, roep ik dan komt het stalen ros subiet de hoek omjagen, tring, tring, vluchtheuvel op vluchtheuvel af, [...] Raleigh [...] bestaat niet zeggen ze [...] dat vogeltje is de pijp uit, heeft zijn vleugeltjes toegevouwen en voor eeuwig zijn oogjes dicht gedaan [...], de werkelijkheid laat zich toch niet omverrijden ook niet door een stalen ros, [...] en hopla daar breekt hij los uit zijn voegen de Raleigh, vertakt zich, krijgt groene blaadjes [...] de lucht in, [...], en hopla daar gaat het langs de rooie draad naar Rokriem terug, en hopla langs dezelfde rooie draad [...] naar Rachel terug [...], bovendien ik kwam te laat, hij was al koud en in plaats van hot dog en warme stok een manshoge koelaggregator naast zijn bed [...]. (*RR*, pp. 211-213)

In dit versnelde vertelritme en de golvende bewustzijnsrede uit het romandeel *Skatsjok* lijken Douglas en Rachel hier ook in elkaar over te lopen: van fiets naar vogel en dan van auto naar Raleigh, naar Rokriem en dan naar Rachel terug, enzovoort. Rachel heeft Douglas op het einde van de roman zoals gezegd in zichzelf omgebracht, maar hij blijft natuurlijk in haar hoofd voortleven. Hij verandert in Rachel zelf, een 'Raleigh' – zoals bekend een fietsmerk, maar die we homofonisch ook met Rachel kunnen verbinden, die zich vertakt en zich zodoende over het hele boek en alle dieren, mensen, objecten uit de verhaalwereld verspreidt. Zo neemt Douglas in Rachels geest ook de vorm van een 'herenfiets' aan, een 'Raleigh' dus, en van een 'stalen ros' die we letterlijk dus als een paard kunnen lezen. Deze verschillende hybridiseringen van de menselijke personages wijzen er ook duidelijk op dat het menselijke subject steevast op losse schroeven wordt gezet in de roman. De verteller is haast niet meer te onderscheiden van de hybride protagoniste Rachel en kunnen we vanuit deze consonantie als een hybride beschouwen. De vertelling en de tekst worden hierdoor zelf ergens animaal: ze verraden hun eigen 'soort' en worden dus dier of een ander, zoals ook geldt voor Cixous' tekst waarin 'l'amour du loup' nog verwijst naar 'de liefde van het ontrouwe boek dat de regels van zijn ras niet volgt' (Décarie, 2004, p. 31)[42]. Daarom zegt de verteller/Rachel helemaal op het einde van de roman: 'Degeen die u voor u heeft is iemand anders' (*RR*, p. 311).

8.5. 'Dos kelbl'

Die 'ander' in het boek kan in meerdere opzichten ook betrekking hebben op een kalf – een andere centrale dierwording in de roman. Rachel wordt namelijk meermaals door haar medepersonages (haar moeder, de mensen op straat) zoals gezegd expliciet met een kalf vergeleken ('Je huppelt als een kalf' (*RR*, p. 118)). In het boek beschouwt ze zichzelf ook letterlijk als een kalf: 'Alsof het kalf na de eerste paar voltreffers niet allang was vernield' (p. 36). Door de impliciete en asyndetische metafoor noemt ze zichzelf in de taalhandeling een kalf. Ze *is* of wordt met andere woorden als een kalf opgevoerd. Ook op het einde van de roman hebben de woorden van Distelvink aan Rachels adres betrekking op haar kalfwording en suggereren ze dat Rachel een kalf *is*: '*Maus, wie heeft jou gezegd dat je een kalf moest zijn?*' [86] (p. 310). Vlak daarop geeft Douglas Rachel een laatste liedje mee dat precies over een kalf gaat: '*Jij die zoveel liedjes kende en het mooiste niet. Leer het uit je hoofd (muziek aan rugzijde) en zing het op de fiets. Maar dan wel in het Jiddisch anders*

42 'l'amour du livre infidèle qui ne suit pas les règles de sa race'.

klinkt het niet: Oifn forel ligt a kelbl [...]' (p. 310). Dit lied zonder titel verschijnt helemaal op het einde van *Rachels rokje* (pp. 310-311) en sluit de brief af die Distelvink vóór zijn dood heeft achtergelaten voor Rachel. De brief is bovendien ondertekend met de Latijnse bewoording '*Carduelis Carduelis*', die putter of distelvink betekent. Opvallend in deze Latijnse frase is de herhaling van 'Carduelis', die de putter in tweevoud lijkt weer te geven. Het liedje herinnert de lezer niet alleen aan Rachels 'kalverliefde', maar ook aan de verschillende affiniteiten met dieren van de protagoniste en in het bijzonder aan de overgang van kalf naar vogel in de roman. Na de lectuur van de brief is Rachel immers 'al zingend uit het postkantoor [gekomen]': ze zingt Distelvinks liedje verder en heeft zich als het ware vereenzelvigd met het liedje. Ze lijkt zelf een tegenhanger geworden van de *Carduelis Carduelis* alias Distelvink (p. 311).

Hetzelfde Jiddische liedje met als titel 'Dos Kelbl' ('het kalf') herneemt Mutsaers in haar gelijknamige essay 'Dos Kelbl' uit *Paardejam* (*P*, pp. 62-65). In deze tekst spreekt Mutsaers over een foto van een geslacht kalf tegen een oorlogsachtergrond (afbeelding 24).

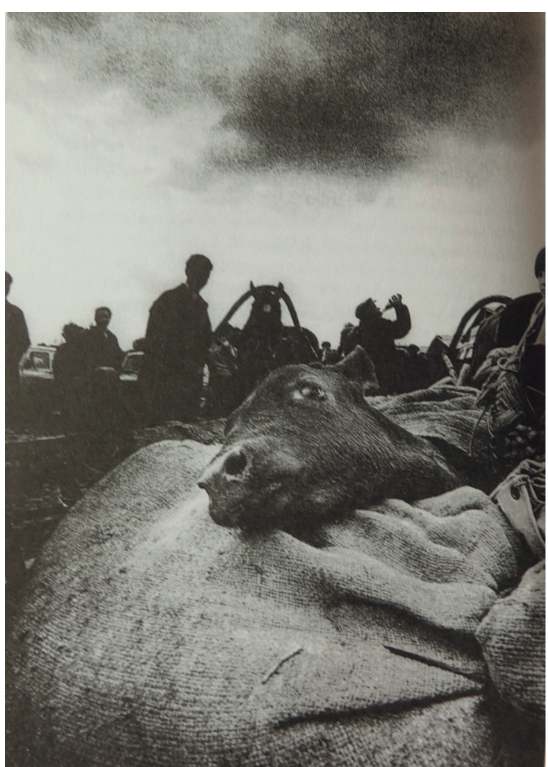


Fig. 24: Foto van het geslachte kalf uit *Paardejam* (2010)

Op het raakvlak tussen het liedje en de foto reflecteert Mutsaers in haar essay op de blik van het dier. De ogen van het gedode kalf op de foto zijn op zo'n manier gepositioneerd dat het als een *parallax* werkt, namelijk wat we met Slavoj Žižek kunnen beschouwen als "een verplaatsing van een object die veroorzaakt wordt door een verandering in de positie van de waarnemer waardoor een nieuwe zichtlijn ontstaat" (zie 2006, p. 17). Doordat het oog van het kalf hier in het brandpunt van de afbeelding staat, wordt het dierenperspectief bij de slachting zichtbaar. Ook toont die blik van het kalf een andere, minder bekende werkelijkheid van de oorlog met betrekking tot de talloze dieren (vooral paarden, honden en boerderijdieren) die op het slagveld om het leven zijn gekomen. Die aanwezigheid en het leed van dieren tijdens de wereldoorlogen, vooral tijdens de Grote Oorlog, werden door vele historici en schrijvers vaak als een secundair aspect beschouwd, en dus niet of maar sporadisch besproken in de literatuur (zie o.a. Baratay, 2012).

In die (oorlogs)context focust Mutsaers in haar essay net op het dode kalf en in het bijzonder op 'dat ene oog, dat zich precies in het centrum bevindt [...] [van de foto] Je kijkt ernaar en je schaamt je bijna' (*P*, p. 63). De menselijke lezers worden aangespoord om zich te schamen voor de blik van dit dode dier, dat de lezer en toeschouwer gezien de situatie strak en onveranderd blijft aankijken. De mogelijke schaamte die hier voelbaar lijkt tegenover het geslachte dier is vergelijkbaar met Derrida's schaamtegevoelens, wanneer hij zich naakt in zijn badkamer bevindt en geconfronteerd wordt met de blik van zijn kat (2006, p. 18). Het gaat in dit geval voor de filosoof om een reflexieve schaamte die eigenlijk de mens zelf betreft, namelijk om diens menselijkheid ten opzichte van zijn intrinsieke animale natuur. Zolang menselijke dieren hun eigen dier-zijn niet onder ogen zien, zolang ze het zichzelf niet gunnen om, zoals Derrida zegt, mee te voelen met de niet-menselijke dieren en om ze bijgevolg in te sluiten in een eco-filosofisch en sociaal kader waarin samenlevingsvormen tussen mensen en andere dieren denkbaar worden, zal die schaamte ontstaan tegenover de blik van het dier, zoals Mutsaers' essay hier ook suggereert.

In haar essay stelt Mutsaers verder dat de lezers – net zoals Rachel in *Rachels rokje* – naar het Jiddische lied 'Dos Kelbl' zouden moeten luisteren en dan opnieuw naar de foto zouden moeten kijken. Door het nieuwe perspectief dat het lied opent, en in het bijzonder door de resonanties die het creëert met animale stemmen, spoort Mutsaers de lezer niet zozeer aan om één te worden of zich te vereenzelvigen met het kalf, maar om kalf te worden: 'Vereenzelvig u niet, wórd kalf' (*P*, p. 64). Door middel van het persoonlijke voornaamwoord *u* roept Mutsaers de lezer nadrukkelijk op om tot een animale metamorfose en wording over te gaan. De representatie van het geslachte kalf in 'Dos Kelbl' contrasteert echter met de verbeelde kalfwording

van Rachel in *Rachels rokje*. Deze kalfwording wordt in het essay onmogelijk gemaakt door het visuele medium van de fotografie. In het fotografische beeld ontbreekt de projectie- en verbeeldingskracht die het in fictie mogelijk maakt om, zoals Jean-Marie Schaeffer het formuleert, 'un être-dans-le-monde' op een virtuele manier te 'exemplifiëren' (2008, p. 80). Zo maakt de werkelijkheidsweergave van de dood van het kalf, het onmogelijk om zich als kalf 'in de wereld' te projecteren. Door Mutsaers' essay in wisselwerking met *Rachels rokje* te analyseren, tegen de achtergrond van een mutsaersiaanse werkinterne poëtica, kan de lezer zich wel in een virtuele dierwordingsdynamiek projecteren. In *Rachels rokje* maakt de kalfwording net zoals de paardwording in plooi tien of nog Rachels uiteindelijke vogelwording deel uit van de 'mogelijke werelden' in het boek. De geprojecteerde dierwordingen werken door het fictieve wereldbeeld in op de lezer en krijgen door het werkinterne verband met het essay en de foto ook werkelijkheidscontouren. Op het raakvlak tussen de fictieve wereld in *Rachels rokje* en het fotografische werkelijkheidsbeeld in het essay worden de lezers van Mutsaers' werk rechtstreeks uitgenodigd om na te denken over mens-dieraffiniteiten en het gedeelde leed van mensen én dieren bij menselijke conflicten.

8.6. Multinaturalistisch perspectief

In *Rachels rokje* kan de protagoniste Rachel, zoals we zojuist gezien hebben, verbonden worden met vrijwel alle dieren die in de tekstuele wereld van het boek opduiken. De plooien van haar rokje fungeren als zovele verschillende zoömorfe deklagen die telkens een deel van haarzelf lijken te verhullen en tegelijkertijd te onthullen. Zo wordt het menselijke subject en bewustzijn van Rachel enigzins geperformd als ingebed in verschillende dieren in de roman. Dit roept sterk het idee op van een animistische visie op de mens, het dier en de natuur. La Fontaines fabel over een muis die in een meisje wordt herschapen, waarnaar Mutsaers' roman impliciet verwijst en die ik hierboven heb aangehaald, kan in dat verband hier verder besproken worden. In deze fabel uit het negende fabelboek van La Fontaine wordt verteld hoe een dood muisje uit de bek van een katuil valt en opgeraapt wordt door een 'Bramin', namelijk een Brahmaanse wijze. Deze geestelijke geleerde en aanhanger van het Brahmanisme (een hindoeïstische godsdienst die gelooft in de zielsverhuizing) spreekt een tovenaar aan die de muis in het lichaam van een meisje plaatst:

> Een uil liet uit zijn bek een muisje vallen.
> Ik had het beest niet opgeraapt;

Maar een bramien heeft het gekaapt,
Gelijke zin geldt niet voor allen.
Het muisje was heel erg beschadigd;
Heel veel zien wij in zulk een naaste niet,
Maar wel 't bramienenvolk, dat broeders in hen ziet.
Zij meenen dat een ziel, als koning begenadigd,
Daarna een wurmpje wordt, of weer een ander beest,
Naar 't lot dat wil; alzoo een gansche serie;
Uit hun geloofswet putte Plato dat mysterie.
Dus de bramien nam 't aan, en handelde in dien geest,
Door aan een toovenaar te vragen,
De muis te maken wat ze in vroeger dagen
Bij haar verblijf op aarde was geweest.
De toovnaar schiep een meisje toen, bevallig,
Van vijftien jaar, en zóó lieftallig.
[...]

(La Fontaine, 1932, p. 213, vertaald door M. G. L. van Loghem)[43]

In *Rachels rokje* kunnen we meerdere gelijkenissen opmerken met deze fabel, zoals in eerste instantie Rachels familienaam die dus naar een muis verwijst. Op een gegeven moment kunnen we bovendien uit de roman afleiden dat Rachel 'bijna

43 Une Souris tomba du bec d'un Chat-Huant :
Je ne l'eusse pas ramassée ;
Mais un Bramin le fit : je le crois aisément ;
Chaque pays a sa pensée.
La Souris était fort froissée.
De cette sorte de prochain
Nous nous soucions peu ; mais le peuple bramin
Le traite en frère. Ils ont en tête
Que notre âme, au sortir d'un roi,
Entre dans un ciron, ou dans telle autre bête
Qu'il plaît au Sort : c'est là l'un des points de loi.
Pythagore chez eux a puisé ce mystère.
Sur un tel fondement, le Bramin crut bien faire
De prier un Sorcier qu'il logeât la Souris
Dans un corps qu'elle eût eu pour hôte au temps jadis.
Le sorcier en fit une fille
[...]
(La Fontaine, 1991, p. 142)

dood' is (*RR*, p. 289) of dood was, maar uiteindelijk 'op[ge]raapt' en weer tot leven gewekt wordt, 'niet [meer] als kalf' maar als vogel: '"Het lééft, Kareltje!" schreeuwt hij uit, "het lééft!" Je hoofd slaat achterover. Je tolt weg een diepe afgrond in. Wie zei ook weer: "Ik zal het niet zijn die je opraapt." Maar je stijgt alweer, op eigen krachten. De spasmen van de allereerste keer, maar nu niet als kalf' (pp. 293-294).

Tegelijkertijd neemt Mutsaers ook afstand van La Fontaines metamorfose van een muis in een meisje. Het gaat namelijk in deze fabel slechts om een uiterlijke metamorfose, als we daarbij de definitie van Hix volgen (zie 2012, p. 273). De muis verandert wel van gedaante maar haar ziel blijft onveranderd, zoals we ook uit het einde van La Fontaines fabel kunnen afleiden:

Daaruit blokt juist, dat meisjeszielen
En muizenzielen wèl verschillend zijn;
En niet, geschapen uit één wereldbrein,
Slechts in verschillend lichaam vielen.
Men keert steeds weer tot wat het lot ons gaf,
Onze natuur, verleend door 's Hemels gunsten;
Spreek met den duivel, werk met tooverkunsten,
Geen schepsel brengt gij van zijn oorsprong af.

(La Fontaine, 1932, p. 215, cursief in Van Loghems vertaling)[44]

Het meisje Rachel kan van haar kant in de roman eigenlijk slechts gedeeltelijk geassocieerd worden met een muis. Ze is veeleer een hybride doordat ze noch dier, noch mens lijkt te zijn en telkens in verandering is. Bovendien kan ze dus met meer dieren dan enkel een muis in verband worden gebracht: ook als hond, paard, kalf, vogel, enzovoort gaat Rachel door het leven. Vermeldenswaard is niettemin dat in La Fontaines fabel een hindoeïstisch en animistisch wereldbeeld wordt weergegeven dat in scherp contrast staat met de gangbare moderne westerse visie op de dieren en de natuur, en de gebruikelijke 'natuur/cultuur'- en 'ding/persoon'-dichotomie. Ook in Mutsaers' roman wordt een ander perspectief op de mensen- en

[44] Les âmes des souris et les âmes des belles
Sont très différentes entre elles ;
Il faut en revenir toujours à son destin,
C'est-à-dire, à la loi par le Ciel établie :
Parlez au diable, employez la magie,
Vous ne détournerez nul être de sa fin.
(La Fontaine, 1991, p. 142)

dierenwereld gesuggereerd dat in zekere mate vergelijkbaar is met de animistische spiritualiteit.

Bij nader inzien kunnen we het wereldbeeld dat Mutsaers' roman impliciet oproept, in meer dan één opzicht vergelijken met de ontologie van Amazone-Indianen ('Amerindians') [87]. De antropoloog Eduardo Viveiros de Castro legt in zijn artikel 'Exchanging perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies' uit dat terwijl westerlingen 'conceive of humans as somehow composed of a cultural clothing that hides and controls an essentially animal nature, Amazonians have it the other way around: animals have a human, sociocultural inner aspect that is "disguised" by an ostensibly bestial bodily form' (2004, p. 465). De Castro licht verder toe dat de 'inner aspect' of die interne vorm van het dier volgens het Indiaanse perspectief op het dier overeen komt met: 'an intentionality or subjectivity formally identical to human consciousness' (2004, p. 465). De verschillende dieren die in Mutsaers' fictieve wereld voorkomen, kunnen we in het verlengde hiervan ook beschouwen als bewoond door een dergelijke socio-culturele en menselijke bewustzijnsvorm of ziel. Dit kunnen we in *Rachels rokje* verbinden met Rachels bewustzijn. Haar geest kan men vanuit een Amerindiaans perspectief, en meer bepaald wat De Castro als een 'multinaturalist ontology' beschouwt, interpreteren als een soort 'spiritual unity' met 'a corporeal diversity' (2004, p. 466). Indien Rachel 'spirituele eenheid' vertoont, dan wordt die corporele of lichamelijke multipliciteit weergegeven in de plooien van *Rachels rokje*: ze ontplooien zich als het ware rond Rachel en laten een veelzijdigheid aan niet-menselijke dieren zien.

Rachels perspectief maakt in Mutsaers' romanwereld namelijk ook het centrale stand- en gezichtspunt ('point of view') uit van waaruit verschillende dieren een subjectiviteit krijgen. Dit is eveneens vergelijkbaar met een 'Amerindian perspectival ontology' dat 'proceeds as though *the point of view creates the subject*: whatever is activated or "agented" bij the point of view will be a subject' (De Castro, 2004, p. 467). In plooi tien bijvoorbeeld wordt het paard geantropomorfiseerd doordat het met een menselijk intentionele en subjectieve gedachtegang uitgerust wordt: het wil op schoot. Ook wordt in Rachels fictieve wereld de bevreemdende wens van een vogel in acht genomen die zich in het katteoor zou willen nestelen, of die van een hond die graag aangelijnd zou willen worden, enzovoort. In de roman worden dat paard, die vogel en die hond dan ook "agented" vanuit Rachels perspectief en als subjecten beschouwd. In die zin dient het antropomorfisme in het boek, zoals het in plooi tien voorkomt, net zoals het Amerindiaanse animisme, niet helemaal als antropocentrisch gezien te worden: 'if sundry other beings besides humans are "human", then we humans are not a special lot', verklaart De Castro (2004, p. 467).

Dit is namelijk een vorm van antropomorfisme dat een animale intentionaliteit alsook subjectiviteit in acht neemt bij dieren. Dit staat dan in het verlengde van een kritisch-politiek antropomorfisme in de roman dat eveneens laat zien in hoeverre de mens misschien niet meer het uitgangs- en middelpunt in de wereld is, maar er net zoals andere dieren in relationeel opzicht gewoon deel van uitmaakt.

Opvallend in een Indiaans kosmologisch denksysteem en de daarmee gepaard gaande levenshouding is ook, zoals De Castro nog uitlegt, het idee dat alleen mensen met metafysische krachten of met een bijzondere intuïtie zoals sjamanen of tovenaars kunnen zien dat in een bepaald dier een menselijke bewustzijnsvorm of 'humanoid' schuilgaat (2004, p. 465): 'Shamans can see animals in their inner human form because they don animal "clothing" and thus transform themselves into animals' (p. 476). Deze gedachte kunnen we immers ook betrekken op het hybride vertellerspersonage Rachel dat op een gegeven moment een 'panterjas' aantrekt (*RR*, p. 224 en p. 278). Rachels bewustzijn verplaatst zich in de roman ook als het ware in verschillende dieren. Dit laatste wordt sterk weergegeven in de droom die Rachel in de vierde sessie voor de rechters navertelt. In haar relaas is het alsof ze zich letterlijk heeft verplaatst in een 'kreeftelijf', een motief dat de dierlijke dynamiek in *Koetsier Herft* (2008) aankondigt:

> 'Omhoog! Omhoog!', galmt een stem. Maar alpinisme, daar is het kreeftelijf niet voor gemaakt [...] een beetje aanmoediging kan een rooie kreeft wel gebruiken. [...] Denk u eens in, een onzichtbaar touw van een kilometer dat jou persoonlijk opentrekt. [...] Want hoe gaat dat als je uitverkoren bent. Je zit rustig, zelfs tevreden in je onderzeese plaggenhut, vol verwachting, de scharen wijdopen. En dan ineens komt er een flitsende hand door het donkere water heen. Die tilt je eruit. Zonder pardon. Zo worden ook weleens vlooien uit vachten getild en [...] dan [...] staat de DDT-spuit klaar, van je Psss! en wegwezen, nooit meer terug op de hond of de kat waar je bij hoorde en waarop het zo deksels goed toeven was. Maar dat waren vlooien en jij bent een kreeft, een rooie nog wel. Ieder het zijne. En voor jou is dat het restaurant-homarium. (*RR*, p. 268)

Helemaal op het einde van de roman bekijkt Rachel zichzelf ook in een spiegel en ziet ze misschien niet voor niets: 'een toverkol' (*RR*, p. 309). Zo kan ze als een soort tovenaar beschouwd worden [88] die onder meer met een kreeft in een homarium mee kan voelen omdat ze er eentje kan *zijn*. In *Rachels rokje revisited* lijkt het bovendien alsof ze zich voor haar anonieme rechters moet verantwoorden voor de niet voor de hand liggende wereld die ze in het eerste deel, *Rachels rokje*, heeft

weergegeven. In die wereld hoort volgens Rachel de dichteres Tsvetajeva bijvoorbeeld bij de dieren. De vraag van de rechters luidt dan meteen: '– [...] Waarom deelt u Tsvetajeva trouwens bij de dieren in, is dat eerbetoon op uw manier of botte toeëigening? – Omdat zij er een was!', luidt Rachels antwoord (*RR*, p. 244). Rachel loopt in het verhaal ook op een bepaald moment de trappen omhoog in 'kreeftegang' (p. 154), vandaar dat ze haar visioen op haar eigen dood als kreeft aan de rechters moet vertellen en uitleggen, maar ze begrijpen er steeds 'minder van': 'u maakt de dingen nodeloos ingewikkeld. Van de klimpartij zelf bijvoorbeeld hebben we niets vernomen. De figuur die boven wacht is voor ons een schim. En waar het zwaartepunt ligt is en blijft een vraagteken' (p. 271).

Rachels poëtische, onthullende en subversieve gedachten kunnen we als bijzondere krachten der verbeelding ('de bestiaalste vormen der verbeelding' (p. 65)) beschouwen. Toch worden ze telkens dubieus bevonden door de rechters die hier de westerse *communis opinio* vertegenwoordigen. In Mutsaers' *Rachels rokje* wordt eigenlijk een heel andere voorstelling van de wereld opgeroepen die niet berust op wetenschappelijke vooruitgang, mathematische berekeningen en *political correctness*. Hier wordt veeleer uitgegaan van gevoel en intuïtie met de natuur en met de dierenwereld en op die manier een animaal perspectief in het leven geroepen. Dat alternatieve wereldbeeld is, hoe fantasierijk en poëtisch het ook vorm krijgt in de roman, noch absurdistisch, noch fantastisch, maar verwant aan een andere menselijke kijk op de wereld, de natuur en de dieren. Door rekening te houden met het perspectief van een *ander*, zoals dat van Indianen, wekt Mutsaers' roman niet alleen de fictionele illusie van een dergelijke wereldrepresentatie, maar ook de mogelijkheid tot een werkelijkheidservaring die erop aanstuurt om de wereld en zijn inwoners ook anders te kunnen indenken.

9. Do als katvis en de hond Slava: hybriditeit, dierenactivisme en dierenmessias

Do is één van de hoofdpersonages uit Mutsaers' roman *Koetsier Herfst*, die in 2008 verscheen. *Koetsier Herfst* bestaat voornamelijk uit twee delen, *Use your illusion I* en *Use your illusion II* en begint met een Introductie waarin de verteller zich meteen aan de lezer presenteert. De roman vertelt in eerste instantie over Maurice Maillot, een vijftigjarige schrijver die sinds de dood van zijn kat Grappa vereenzaamd achterblijft en aan een *writer's block* lijdt. *Koetsier Herfst* werd in vergelijking tot andere boeken van de schrijfster opvallend veel besproken. Vrijwel alle recensies die over deze roman zijn verschenen vermelden het sterke dierenengagement en meer bepaald het 'medeleven met onderdrukte dieren' (Gielis, 2008), de dierenrechten en het dierenactivisme (Steinz, 2008; Goedegebuure, 2008; Van Riet, 2008). Dit zijn inderdaad opvallende thema's in *Koetsier Herfst*. Sofie Gielis heeft bovendien gewezen op Mutsaers' gebruik van dieren 'als boodschappers' in deze roman. Zo fungeren volgens haar een aantal dierenfiguren (onder andere het nijlpaard, de kat, de poedel) in de roman als 'spreekbuizen' voor menselijke behoeftes en verlangens (Gielis, 2009, p. 500). Toch moet men vaststellen, zoals ik reeds in het eerste deel heb opgemerkt, dat de dierenkwestie tot nu toe amper diepgaande en structurele aandacht heeft gekregen met betrekking tot Mutsaers' roman en oeuvre. Dat dieren over het algemeen een belangrijke plaats in de tekst innemen, wordt al meteen duidelijk door middel van de paratekst. Op de omslag van de eerste druk verschijnt namelijk Jan Cremers schilderij *Blue horse*, dat een blauwe paardenkop met lopende zwarte tranen vertoont (afbeelding 25). Die *Blue horse*-kaft staat in schril contrast met die van de zestiende druk waarop een rood en vurig paard wordt afgebeeld (afbeelding 26). Die twee paardenbeelden vormen een voorafschaduwing van de handeling en van de thematiek van het boek.

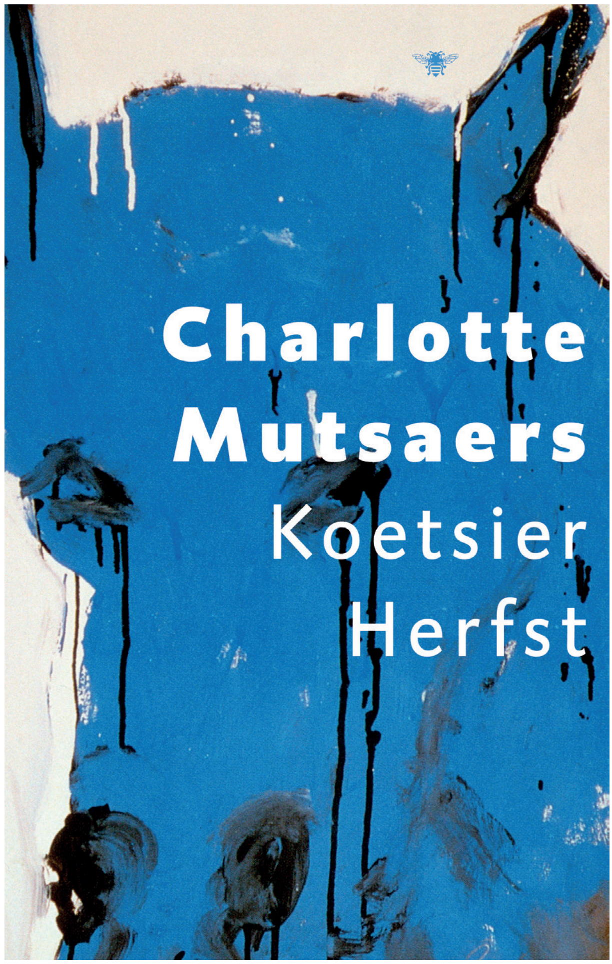


Fig. 25: Omslag van de eerste druk van *Koetsier Herfst* (2008)

Het blauwe paard met zijn lopende tranen en sterk vervagende contouren wijst enerzijds door de felle blauwe kleur op de zeethematiek van de roman. Anderzijds kan men in die blauwe omslag met het 'huilende' paard [89] ook de overgevoeligheid en het overschot aan medelijden herkennen die in de roman centraal staan. Medelijden met het dier en meer bepaald met het (nijl)paard vormt namelijk een terugkerend motief in het boek. Vanaf de introductie vertelt Maurice bijvoorbeeld ook het levenseinde van zijn ouders, de '*prisoners of compassion*', Ben Maillot en Mariska Lamm, die vanwege hun grote medelijden met een nijlpaard dat ten dode was opgeschreven in een circus, 'levenslang [hadden gekregen] omdat ze in de zomer van 1953 het Duitse circus Kalthoff hadden opgeblazen. Het ging om een nijlpaard.

Zijn naam was Benkali. [...] Al hun medeleven is naar het nijlpaard uitgegaan' (*KH*, pp. 12-13). Ter nagedachtenis staat op het graf van Maurice' ouders een sprekend citaat van de Franse schrijver Victor Hugo over de sombere omgang van de menselijke soort met de natuurwereld: '*C'est une triste chose de songer que la Nature parle, et que le genre humain n'écoute pas*' (p. 13).



Fig. 26: Omslag van de zeventiende druk van *Koetsier Herfst* (2012)

In de latere kaft met het rode paard kunnen we daarentegen door de rode kleur van het bloed en van het vuur een verwijzing lezen naar overmatige dierenconsumptie, dierenmisbruik en in het bijzonder het radicale dierenrechtenactivisme van het *Lobster Liberation Front* (LLF) alsook het terrorisme, wat stuk voor stuk

belangrijke thema's zijn in het boek. In relatie met de titel 'Koetsier Herfst' herinneren deze twee paardenafbeeldingen bovendien aan de besproken paard-berijderdynamiek uit de vorige hoofdstukken. Op de omslag van de tiende druk van *Koetsier Herfst* zien we dan weer niet toevallig een man en een vrouw – de hoofdpersonages Maurice en Do – die elkaar kussen (afbeelding 27).

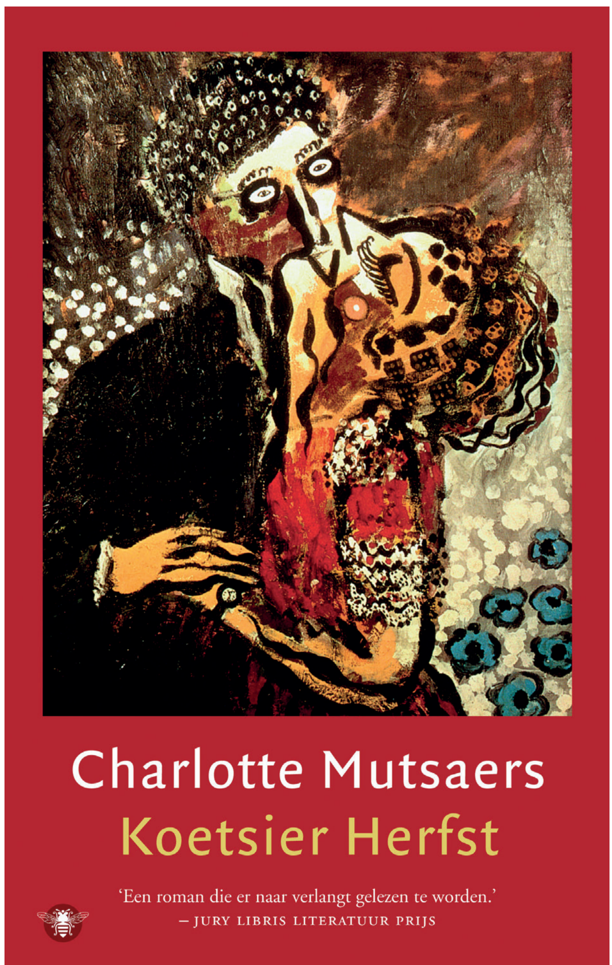


Fig. 27: Omslag van de tiende druk van *Koetsier Herfst* (2009)

Opvallend is de dierlijke en plastische sfeer waarin beide figuren baden, vooral bij de vrouw valt dat op: ze lijkt bekleed met een panterachtige bovenhuid. De neus van beide gestalten kreeg ook de vorm van een vogelbek. Merkwaardig is ook dat

er bij het kussen een sterk elan lijkt uit te gaan van de vrouw en dat de twee figuren in elkaar lijken over te gaan. De afbeelding vertoont duidelijk wat we onder theriantropische figuren kunnen verstaan: in het beeld worden menselijke vormen met dierlijke vormen gecombineerd. Deze mens-dierfiguren wijzen op het hybride karakter van de personages en op de grensvervagingen tussen mens en dier die in de roman voorkomen.

9.1. Do als hybride

Do – oftewel Dora of Adolphe – komt in de roman in beeld wanneer de ik-verteller en hoofdpersoon Maurice haar ontmoet naar aanleiding van de vondst van haar mobieltje in het Vondelpark in Amsterdam. Do kampt – zoals vele andere personages in Mutsaers' teksten – met een meervoudige identiteit. Ze gebruikt in de roman verschillende namen, vermoedelijk – zoals ook Gielis opmerkte – 'om haar ware identiteit te maskeren ten gevolge van haar beroep' (2009, p. 504). Do is namelijk actief lid van het LLF (*Lobster Liberation Front*), een organisatie die door het vuur gaat voor de bevrijding van kreeften. Het acroniem LLF herinnert ook niet toevallig aan dat van de bekende organisatie voor natuurbescherming WWF (*World Wide Fund for Nature*). Hoe dan ook wordt Do al vlug door Maurice uitgeroepen tot zijn geliefde en daarmee ook tot zijn nieuwe muze [90] – na zijn dierbare, maar overleden kat Grappa. Maurice beschouwt Do, terwijl hij haar nog niet eens in levenden lijve heeft ontmoet, eigenlijk al als zijn vrouw. Zo spreekt hij meermaals over 'mijn vrouw' in het begin van het verhaal. Doordat hij deze twee woorden herhaaldelijk op performatieve wijze uitspreekt *is* Do Maurice' vrouw. Maurice en Do zijn in Maurice' ogen man en vrouw – 'Echtelieden aan de wandel met hun hondje' (p. 185), aldus Maurice –, ook al wordt het huwelijk niet wettelijk bezegeld. Wat ze zijn, is 'maar hoe je het bekijkt', zegt Maurice (*KH*, p. 38). Voor Maurice 'heeft de wet' niets 'met liefde en met trouw te maken. Het gaat om de werkelijkheid' (p. 409). Daarom zegt hij ook nadrukkelijk tegen de politieagenten aan het einde van het boek: 'En in werkelijkheid, mijne heren, zijn wij man en vrouw' (p. 409).

Vanaf hun eerste ontmoeting schrijft Maurice ook dierlijke allures aan Do toe – niet toevallig katachtige attributen. In haar ziet hij een 'vrouwelijke adonis met roofdierblik' (*KH*, p. 63). Ze heeft een 'kattenvel' (p. 191) en hij meent in haar zijn 'kattenkind' Grappa te herkennen (p. 27). Later in het boek vergelijkt Do zichzelf ook tot tweemaal toe met 'een kat met negen levens, zoals Arafat' (p. 63 en p. 252). Bovendien gedraagt ze zich in velerlei opzicht als een kat. Do's animaal gedrag en dierlijkheid ontwikkelen zich misschien het meest in die eerste scène met

Maurice op de divan: 'Ze hijgde, zweette en stamelde. Haar handen klauwden in het divandek, haar venusheuvel kromde zich als een kattenrug' (p. 195). Door de sterke figurativiteit en suggestiviteit van Mutsaers' taal krijgt men hier de indruk dat Do een kat *is.* Het zoömorfe beeld van Do als kat wordt er aanschouwelijk gemaakt via figuratieve strategieën, aangezien het theriantropische beeld van Do (Do krijgt dierlijke attributen) naar een zoömorfische representatie (Do wordt als een kat uitgebeeld) evolueert (zie Fraipont, 2014). Toch zal ik verder nog laten zien dat Do in Maurice' ogen niet alleen als een kat wordt gezien, maar ook met andere diersoorten wordt geassocieerd. Maurice noemt Do bijvoorbeeld op een performatieve manier ook leeuw: 'Mooi gebruld leeuw' (*KH*, p. 180) en 'windkippetje' omdat ze snel 'kon omschakelen' (p. 234).

Dat Do in verband gebracht kan worden met meerdere dieren en vooral met een kat in het eerste romandeel, heeft te maken met de rol van muze en geliefde die Do voor Maurice in de plaats van zijn kat Grappa begint te vervullen. In het kat-vrouwpersonage Do weerklinkt ook niet voor niets een echo van de kat-vrouwmetamorfose in de fabel 'La Chatte métamorphosée en femme' ('De kat in een vrouw veranderd') van La Fontaine [91]. La Fontaines redevoeringen over de dieren en zijn mens-diermetamorfosen vinden eigenlijk op velerlei manieren weerklank in het werk van Mutsaers. In haar essay 'Lupus lupo homo' uit *Paardejam* (*P*, pp. 66-76) drukt Mutsaers zoals ik al eerder aangaf haar waardering voor haar Franse collega en diens werk uitgebreid uit. Ze ventileert daarbij haar ongenoegen over het taal- en cultuuronderwijs in Nederland, dat volgens haar geen aandacht meer schenkt aan La Fontaine en zijn taalgebruik. Dit wil ze in haar essay graag rechtzetten en haar appreciatie voor de Franse dichter wil ze dan ook bekendmaken en toelichten. De aspecten van La Fontaines oeuvre die Mutsaers bij deze aanhaalt, vormen in meerdere opzichten aanknopingspunten voor haar eigen werk en poëtica. Zo waardeert ze bij La Fontaine het 'fabelachtige', zowel qua vorm als qua inhoud, en de subversieve moraal die uit zijn teksten spreekt (*P*, p. 68). Maar wat ze vooral blijkt te waarderen, is het animale. Daar wil ze de lezer vooral op attent maken. Dit wordt al meteen duidelijk in de Latijnse titel van haar essay: 'Lupus lupo homo'. Met deze retorische woordcombinatie ('de wolf is een mens voor de wolf') vervangt Mutsaers, zoals ik in het vorige hoofdstuk over *Rachels rokje* al aangaf, het traditionele spreekwoord 'de mens is een wolf voor de mens' en duidt Mutsaers aan dat ze het dier als een volwaardig schepsel beschouwt, met een eigen identiteit en op gelijke voet met de mens. In de voetsporen van La Fontaine keert ze niet alleen die vaste idiomatische uitdrukking 'de mens is een wolf voor de mens' om, maar laat ze in haar taal ook zien dat het lam bijvoorbeeld als mens kan worden uitgemaakt: 'Mensen genoeg die voor vos, varken of lam worden uitgemaakt. Maar

omgekeerd?' (p. 75). Dergelijke mens-dierwendingen vindt Mutsaers terug in de teksten van La Fontaine: Bij La Fontaine worden we volgens haar opmerkzaam gemaakt op het dier in de mens en de mens in het dier (*P*, p. 75).

Niet voor niets gaat Mutsaers in haar *Paardejam*-essay verder in op het actuele karakter van de fabels en in het bijzonder op de vaak onopgemerkte betrokkenheid van La Fontaine bij de dierenkwestie:

> Waarom komen in La Fontaine's fabels zoveel dieren voor? [...] Want waarom heeft La Fontaine uitgerekend in deze fabels zoveel energie gestoken? Vanwege de dieren! Hoe weet ik dat? Doordat hij voor iemand die hoogst zelden partij trekt wel opvallend vaak aan de zijde van de dieren staat ... (*P*, p. 74)

La Fontaines engagement met het dier komt volgens Mutsaers vooral tot uitdrukking via retorische middelen. Zo overtuigt La Fontaine het meest, stelt de schrijfster (zie *P*, pp. 66-76), in zijn *Discours à Madame de la Sablière (sur l'âme des animaux)*. In deze tekst neemt La Fontaine nadrukkelijk de leer van Descartes en diens theorie over de beest-machine op de hak (zie La Fontaine, 1950, pp. 50-51). Hij gaat in op het toen vigerende filosofische debat of dieren al dan niet een ziel en een vorm van intelligentie bezitten – een vraag die ook in de hedendaagse ethologische en ethisch-filosofische discussie over dieren terugkomt en die Mutsaers in haar werk eveneens aansnijdt.

Mutsaers meent in haar essay uit *Paardejam* dat het grootste deel van La Fontaines fabels 'namelijk [handelt] over mensen die in dieren veranderd zijn' en dat doorgaans 'die verandering zich al voltrokken [heeft] als het eigenlijke verhaal begint, buiten het blikveld van de lezer om' (*P*, p. 66). 'Fantastische metamorfoses en hoe leerzaam!', voegt ze er enthousiast aan toe. Mutsaers verwijst hiervoor in het bijzonder naar '[e]en van de weinige' fabels van La Fontaine 'waarin het dier mens wordt in plaats van andersom en waarin de gedaanteverwisseling zich ter plaatse voltrekt' (p. 66). De bewuste fabel noemt ze niet, maar uit Mutsaers' beschrijving van een poes die in een vrouw verandert, valt af te leiden dat het gaat om *La chatte métamorphosée en femme* (*De kat in een vrouw veranderd*) [92]. Opmerkelijk is dat er in een andere, reeds besproken tekst van La Fontaine, namelijk 'La Souris métamorphosée en fille' ('De muis in een dochter veranderd'), een gelijkaardige transformatie plaatsvindt – deze keer een muis die in een meisje verandert –, maar over deze fabel heeft Mutsaers het niet in haar essay. In dat laatste verhaal kunnen we echter een inspiratiebron herkennen voor haar roman *Rachels rokje*, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien.

In de fabel ‘La chatte métamorphosée en femme’, de tekst van La Fontaine die Mutsaers in haar essay dus zonder hem bij naam te noemen wel bespreekt, vindt er een bijzondere gebeurtenis plaats. De wens van een man om zijn geliefde kat in een vrouw gemetamorfoseerd te zien, wordt vervuld:

> En zóóver kwam ‘t, dat hij, door tooverij,
> Door wonderspreuken en verborgenheden,
> Door offers, tranen en gebeden,
> Van ‘t Noodlot dit verkreeg, dat zij,
> D’aanminnige poes, een vrouw werd, ook aanminnig.
> Hij maakt haar tot zijn echtgenoot alras,
> [...]
>
> (La Fontaine, 1932, pp. 43-44, vertaald door M. G. L. Van Loghem)[45]

Bij een metamorfose hebben we te maken met een gebeurtenis waarbij een mutatie in een ander wezen (dat hij of zij zelf niet is) plaatsvindt (zie hierboven Hix, 2012, p. 273). Bij de gedaanteverwisseling in La Fontaines fabel wordt het dier in een mensenvorm gegoten. Er vindt met andere woorden een antropomorfisering van de vrouwelijke kat plaats. De dieridentiteit (als kat) blijft evenwel onveranderd. Dit blijkt vooral uit de volgende passage, wanneer de kat, die ondertussen in een vrouw gemetamorfoseerd is, muizen tegenkomt:

> Tot aan de vloermat eene muis aan ‘t knagen,
> ‘t Geluk der jonggehuwden heeft gestoord;
> Nauw heeft de vrouw ‘t gerucht gehoord,
> Of zij vliegt op en loert, — maar, zeer tot haar mishagen,
> Ontkomt het diertje. Een poos, de muis komt weer,
> De vrouw, op handen nu en voeten,
> Ijlt ze achterna, en dezen keer

---

45 Cet Homme donc, par prières, par larmes,
Par sortilèges et par charmes,
Fait tant qu’il obtient du destin
Que sa Chatte en un beau matin
Devient femme, et le matin même,
Maître sot en fait sa moitié.
[...]
(La Fontaine, 1991, p. 97)

Moet ‘t muisje met het leven boeten.
‘t Bleek hem verderflijk dat de kat
Een vrouwenaangezicht gekregen had.
De vrouw bleef steeds gesteld op muizenvangen,
Van zóóveel kracht is de natuur;
[...]

(La Fontaine, 1932, p. 44, vertaald door Van Loghem)[46]

De aard van de kat ontwaakt dan plots weer in de vrouw. Ondanks haar nieuwe uiterlijke verschijning als vrouw kan de protagoniste haar dierlijke natuur niet ontwijken en onderdrukken. In dit fragment blijft het bovendien dubbelzinnig of de vrouw dan wel haar avontuurlijke liefdesleven mist of het eten van muizen. De metamorfose in La Fontaines fabel betreft daarom slechts een formele of lichamelijke wording. De vrouw verandert wel van gedaante maar behoudt haar innerlijke identiteit als kat, zo blijkt uit de moraal van de fabel. Uit La Fontaines fabel spreekt een zekere ambivalentie en twijfel over het al dan niet toekennen aan het dier van eenzelfde geaardheid en ziel als de mens. La Fontaines mens-diermetaforen dagen het klassieke onderscheid tussen mens en dier uit, maar blijven, zoals Gregor Samsa’s metamorfose in Kafka’s verhaal, nog bepaald door antropocentrische normen met betrekking tot wat dierlijk en wat menselijk is.

La Fontaines kat-vrouwfiguur is in bepaalde opzichten vergelijkbaar met Do’s katachtige gestalte in *Koetsier Herfst*. Aan het begin van het verhaal beeldt Maurice zich namelijk vóór zijn ‘nakende rendez-vous’ met Do in hoe Do eruitziet, of eerder: hoe hij wenst dat ze eruitziet. Voor de spiegel van zijn badkamer identificeert hij zich alvast met zijn geliefde:

---

46 Lorsque quelques Souris qui rongeaient de la natte
Troublèrent le plaisir des nouveaux mariés.
Aussitôt la Femme est sur pieds.
Elle manqua son aventure.
Souris de revenir, Femme d’être en posture.
Pour cette fois, elle accourut à point ;
Car ayant changé de figure,
Les Souris ne la craignaient point.
Ce lui fut toujours une amorce,
Tant le naturel a de force.
[...]
(La Fontaine, 1991, pp. 97-98)

> Ik roste me af om weer warm te worden en stelde me voor hoe Dora onder de douche vandaan kwam. [...] Ze leek heel veel op mij, bijna te veel om waar te zijn. Een vrouwelijke adonis met roofdierblik. Via de spiegel zag ik haar naderen, en ofschoon ik haar trekken vanwege de wasem slecht onderscheiden kon, zag ik haar onmiskenbaar in mijn richting knikken. [...] Mijn onbekende vrouw, die me toeknikte. Maurice Maillot, die op voorhand door zijn vrouw bevestigd werd. Ik in haar huid. Zij in de mijne. Grote genade. Man en vrouw zijn een, daar blijf ik bij. [...] voor mij heeft dat altijd gegolden. Voor Dora blijkbaar ook. Ze leek daarin op Grappa. Dora's knikje bevestigde dat ik haar vanmiddag gerust vervangen mocht. (*KH*, pp. 62-63)

Andermaal lijkt Dora voor Maurice ook op zijn kat Grappa. In Maurice' denkbeeldige projectie zijn vrouw en kat net zoals man en vrouw één en als in een wazig beeld ononderscheidbaar van elkaar. Vanaf het begin van het boek is het alsof Maurice zich een vrouw wenst om de plaats in te nemen van zijn overleden kat – die hij overigens ook al als zijn vrouw beschouwde. Zo was hij 'nooit getrouwd geweest behalve dan met Grappa' (p. 20): 'Dat was nog eens iemand, die Grappa. Fel maar reuze teergevoelig. Benig en pezig [...] Sloeg naar iedereen haar klauwen uit behalve naar Maurice. [...] vijf jaar lang. Wij vormden echt een koppel' (p. 28). Die wens om weer een vrouw en zielsverwant – zoals zijn kat vroeger – te hebben, wordt dan ook werkelijkheid aangezien hij later in het boek Do, zijn vrouw dus, zal ontmoeten, die voor hem zoals gezegd op een kat lijkt.

Het aanvankelijk geschetste zoömorfe en katachtige beeld van Do blijft echter niet statisch in de tekst. Do vertoeft in een veranderlijke staat waarbij ze steeds in wording lijkt en noch vrouw, noch kat (of dier), maar beiden tegelijk lijkt te zijn. In de loop van het verhaal blijft Maurice Do met een kat associëren, maar voor hun huwelijksreis heeft Do een badpak meegenomen dat niet toevallig een 'afgestroopt kattenvelletje' (p. 234) genoemd wordt, alsof Do als vrouw haar kattenvel aan en uit kan doen. Do gedraagt zich in de ogen van Maurice tegelijkertijd als een vrouw en op bepaalde momenten dan weer als een kat, bijvoorbeeld wanneer ze tegen zijn benen begint aan te schurken (p. 370) of wanneer hij haar 'streelde [...] zoals je een kat aait net zo lang tot ze spinnend in slaap dommelde' (p. 386). Do's katachtigheid valt ook nog sterk op in de scène waarin ze op de dijk samen met Slava aan het wandelen zijn en Do een man aanvalt die aanvankelijk Do en Maurice in elkaar wou slaan: 'Eer hij een keus tussen ons had gemaakt, zat Do al op zijn rug. Ze rukte aan zijn haar, [...] krabde zijn wangen open en gilde' (p. 241). Do kan daarom veeleer als een hybride figuur worden beschouwd. Hybriditeit impliceert een samensmelting van twee wezens die blijft voortduren (zie hierboven Hix, 2012, p. 274). Men weet

niet meer met zekerheid waar het ene begint en het andere stopt. Er ontstaat hier in het personage Do met andere woorden een ononderscheidbare zone tussen mens en dier. Die verbondenheid van Do met het animale komt ook overeen met een dierwording. Bij een dierwording gaat het, zoals ik al een paar keer heb toegelicht met Deleuze en Guattari, niet om een substitutie of assimilatie van twee termen, zoals bij een metamorfose, maar om een fenomeen van dubbele aard, waarbij er een simultane deterritorialisatie en reterritorialisatie van gevestigde sferen plaatsvindt (zie Deleuze & Parnet, 1996 en Deleuze & Guattari, 1980). *Dier worden* is volgens Deleuze en Guattari niet het bereiken van een vorm (imitatie, identificatie) maar het vinden van de zone van aangrenzendheid en ondefinieerbaarheid tussen mens en dier.

De hybride Do smelt bovendien niet alleen met een kat samen, maar ook met andere dieren in de tekst. Dit vertaalt zich misschien het overtuigendst aan het einde van het boek wanneer Maurice een visioen krijgt van Do's verdrinkingsdood:

> Do onder water zwemmend tussen horden kreeften. Naakt en lachend. Nee, ze heeft me niet verlaten, mijn vrouw. Ze kan alleen niet ophouden met zwemmen. Ze lacht me toe. Haar lippen krullen om onder een kattensnor. Met mijn hand op mijn schaamhaar voel ik weer de lekkere zachte vacht van Grappa. Daar ben je, kleintje! Mimimauw! Lekker klauwen, lieverd. Lekker klauwen tegen de klippen op. Slava tegen me aan. De zachte pyjamastof van Pappa en Mamma. Lotsverbonden tot in de dood, allemaal. (*KH*, p. 416)

In deze passage wordt Do niet alleen sterk geassocieerd met Maurice' kat Grappa, maar ook met de 'horden kreeften' rondom haar (*KH*, p. 416). Vanaf het tweede romandeel dat zich aan zee in Oostende afspeelt, beschouwt Maurice Do ook in meerdere opzichten als een kreeft. Dit komt vooral tot uitdrukking in de tekst via haar kleding die als een soort pantser fungeert. Zo ziet Do er in Maurice' ogen ook uit als een 'vechtjas met haar kreeftenpak' (p. 334). Op een avond, in het hotel waar Maurice en Do tijdens hun huwelijksreis verblijven, heeft Do bovendien 'een vuurrode fluwelen pyjama' aangetrokken: 'Toen ze geen reactie kreeg, wipte Do van het ene rode been op het andere [...] "Kinky", zei ik. "Heel wat beter dan dat zwarte badpak. Maar ietsje te rood naar mijn idee. En wat eraan ontbreekt zijn voelsprieten"' (*KH*, p. 249).

Vanaf het tweede deel van de roman kunnen we Do ook vooral met een visachtige associëren. Tijdens de actie van het LLF op oudejaarsavond dartelt ze als een 'zilvervisje heen en weer' (p. 390). Vlak daarvoor is sprake van Do met 'haar zilveren latex pak aan' (p. 356) en zoals ze zelf in de directe rede eerder in het boek

zegt, gaat 'al mijn tijd [...] op aan [...] zwemmen' (p. 236). Later vergelijkt Maurice Do nog expliciet met een dolfijn omdat ze volgens hem zo goed kan zwemmen (p. 402) en tevens met een ijsbeer (p. 403). Do neemt namelijk deel aan de jaarlijkse nieuwjaarsduik in Oostende waarbij de deelnemers de ijsberen worden genoemd. Wanneer Do er klaar voor is en de trap afrent 'naar het witte strand' zegt Maurice: 'Daar ging ze, mijn zwarte ijsbeer op hoge poten' (p. 403). Door de asyndetische vergelijking is het alsof Maurice Do als het ware als een ijsbeer ziet. Zo komt Do's hybriditeit in de roman sterk tot uiting door middel van verschillende levensvormen (mens, kat, kreeft, vis en ijsbeer). Naast de continuïteit tussen mens en dier handelt deze mijmering van Maurice over Do als ijsbeer en andere dieren tevens over de allesomvattende multipliciteit van levende wezens, die allemaal door eenzelfde bestaan met elkaar zijn verbonden door de dood ('Lotsverbonden tot in de dood, allemaal' (*KH*, p. 416)). Dit idee wordt in deze fictie mogelijk gemaakt door de associatieve logica van het schrijverspersonage Maurice, dat zich in deze passage vastklampt aan alles wat hij graag zag en kwijt is, namelijk zijn kat, zijn overleden ouders en nu ook nog zijn vrouw. De enige die overblijft, is Slava, de hond van Maurice, waarmee Do onrechtstreeks ook verbonden blijft. Do wordt met andere woorden door Maurice in een groter geheel van levende wezens opgenomen en daarom door hem bevestigd in haar animaliteit.

Zo bouwt Mutsaers in *Koetsier Herfst* voort op de mens-diergedaanteverwisselingen en -perspectieven die in La Fontaines fabels en kritische discoursen over de ziel van dieren voorkomen. Ze laat niettemin in de constructie en karakterisering van het personage Do zien dat het daarbij niet zozeer om metamorfosen gaat maar om hybriden. In Mutsaers' roman betreft Do's wordingsproces trouwens zowel uiterlijke trekken als haar innerlijke geaardheid en temperament, en niet één enkel dier maar meerdere. Door de veelvoudige associaties met verschillende dieren bevindt Do zich inderdaad niet alleen continu in een schemerzone tussen het menselijke en het dierlijke, maar ook in een meersoortige dynamiek. Bovendien is er in de roman eigenlijk niet alleen een subtiel spel van identificatie van dierlijke kenmerken van Maurice als vertellend personage naar Do als verteld personage toe. In haar gedrag en in wat ze zegt, stuurt Do ook zelf aan op haar dierlijkheid en tevens op die van Maurice, zoals ik hieronder zal uitleggen.

9.2. Adolphe en het Lobster Liberation Front

Do neemt op verschillende manieren een marginale en tegelijk alomtegenwoordige positie in de tekst in. Dit wordt in de roman meteen duidelijk gemaakt op grond

van haar voornaam. In het begin komt Maurice haar naam te weten via een sms waaruit blijkt dat ze Dora heet: '*Dora, vanmiddag om drie uur koffie bij Kras?*' (*KH*, p. 60). Pas wanneer hij haar ontmoet, krijgt hij te horen dat ze zichzelf Adolphe Klein noemt (zie *KH*, pp. 101-102). Bij het horen van haar volledige naam is Maurice' eerste reactie: 'Ik dacht dat die naam sinds Hitler uitgestorven was' (p. 101). Deze verwijzing naar Hitler en de Holocaust werkt confronterend, waardoor men geneigd is deze als nogal sarcastisch of absurdistisch te gaan beschouwen. Toch is deze allusie niet vrijblijvend in de context van Mutsaers' werk. Men kan hierin bijvoorbeeld een waarschuwing lezen voor al te radicale posities. Do is een fervente dierenactiviste en actief lid van het kreeftenbevrijdingsfront LLF [93]. Voor haar beroep streeft ze naar de bevrijding van kreeften die voor de consumptie zijn gekweekt, want zoals Maurice ook in discussie met Do beseft: 'Het kreeftenleven was ook een leven. Daar had ik als kreefteneter nooit bij stil gestaan. Nooit willen stilstaan' (p. 177). Do handelt naar de kreeften en heeft ook een heel eigen taal en discours over deze dieren ontwikkeld. Ze beschouwt kreeften als individuen met een eigen identiteit. Voor elke kreeft die ze bevrijd en opgevangen heeft, heeft ze een naam en een verhaal in petto. Ze stelt dat ze hen en hun levensverhaal begrijpt. Door ze een naam te geven kan ze aan hen terugdenken. Zo zegt Do aan Maurice: 'Dan denk ik bijvoorbeeld aan Reginald of Shoshi of Katarina, hoe ik ze gered heb, en hoe ze nu frank en vrij rondzwemmen in open zee, elk met zijn eigen verhaal en zijn eigen gezichtsuitdrukking. Of heb jij je hondje ook geen naam gegeven?' (*KH*, pp. 177-178). Uit Do's omgang met de kreeften blijkt overigens ook hoe Mutsaers in haar roman op een speelse en tegelijk ernstige manier de categorie dieren uitbreidt waarmee mensen gewoonlijk in relatie treden. Dat doet ze door niet alleen te verwijzen naar relaties tussen mensen en honden of andere gangbare huisdieren, maar ook tussen mensen en kreeften, of vissen bijvoorbeeld. Opvallend in verband met de naamgeving is dus hoe Maurice – misschien bewust – de naam Adolphe uit de weg gaat, zoals zijn reactie hierboven over Hitlers voornaam aangeeft. Hij speelt dan ook met haar naam, poëtiseert hem, eigent zich hem toe. Zo noemt hij haar Adolfa, vervolgens 'Adolfafa' (p. 404) en ten slotte beslist hij – weliswaar op verzoek van Do – om haar, net zoals je een kind of een huisdier ook een naam geeft of een geliefde een koosnaampje toekent, Do te noemen. Achteraf, bij Do's verdwijning en de huiszoeking van hun hotelkamer door de politie, blijkt dat ze op papier Dora Dhont heet (p. 408) – de verwijzing naar de hond valt hiermee al op, maar Maurice benadrukt dat hij haar nooit als Dora Dhont heeft gekend. Voor hem 'heet ze Do' en dat zal voor hem ook zo blijven (p. 408).

Do's eigen discours en taaluitingen over kreeften vormen voorafschaduwingen van het beeld van Do als kreeft in de tekst, zoals ik hierboven al suggereerde met

betrekking tot Do's hybriditeit. Het letterlijke en referentiële niveau (de concrete kreeften waarover ze het heeft) evenals het figuurlijke en fictieve niveau (de kreeft waarnaar verwezen wordt om over Do in haar 'kreeftenpak' te spreken die 'van het ene rode been op het andere' wipte) lopen via *Do* in elkaar over. Daarin kan men een prefiguratie lezen van het standbeeld van Do dat later op haar begrafenis onthuld zal worden en voor haar grafsteen bedoeld is: 'De kreeft in het groot [...] en Do in het klein. Do als poppetje dat vastgeklonken zit aan de gepantserde rug van haar beschermheer. Ze houdt zich vast aan zijn bronzen voelsprieten. Wat een kunstwerk.' (p. 452). Do en de kreeft maken hier deel uit van hetzelfde plastische geheel en verschijnen er in een soort fusie met elkaar. De literaire constructie van het standbeeld weerspiegelt de twee-eenheid en harmonische symbiose van Do en de kreeft. Deze herinneren overigens door de figuratieve combinatie van een mens met een dier aan de hierboven besproken schilderijen *La Belle et la Bête* waarin ik een theriantropische dynamiek heb ontwaard. Bovendien wordt Do zo sterk geassocieerd met de kreeft dat haar naaktheid hierdoor vanzelfsprekend wordt. In het verhaal wordt immers op bepaalde momenten de indruk gewekt dat ze naakt is. Wanneer ze gaat werken voor het LLF draagt ze een zwart latex pak. Maurice kan doorheen dat pak haar lichaamsvormen onderscheiden alsof ze naakt is: 'Do in werkplunje. Het mocht gezien worden. [...] Het pak zat zo strak dat haar venusheuvel eronder opbolde' (p. 300). Ook in zijn visioen van Do onder het water zwemmend met horden kreeften ziet hij haar naakt, terwijl de tekst eerder vermeldt dat ze voor haar nieuwjaarsduik een badpak aan had, en ook aan het einde van de roman, op haar begrafenis dus, wordt ze op haar standbeeld naakt weergegeven. Met andere woorden speelt kleding als een van de aspecten die de mens van het dier onderscheidt hier geen rol meer. In *Armando, Brakman, Mutsaers* (2012) bespreekt Cornelissen die kledingkwestie via de beschouwingen die Derrida aan naaktheid en schaamte wijdt: 'Als techniek tilt zij [de kleding, BF] hem buiten en boven de natuurlijke orde. Zij constitueert de mens als subject.' (2012, p. 244) [94]. In dit beeld van Do naakt op de rug van een kreeft wordt niet enkel 'een bepaald dierlijk "tegenover"' geënsceneerd, dat volgens Cornelissen noodzakelijk zou zijn om 'de hele problematiek van het dierlijke en de dieren' te onttrekken aan wat anders 'een specifiek menselijk spel van verbergen en openbaren' blijft (pp. 244-245). Ook dat kledingsverschil tussen mens en dier, tussen object en subject wordt via het hybride personage Do opgeheven, waardoor het perspectief van de mens naar dat van het dier verschuift.

Onder meer door haar statements over dierlijke waardigheid en haar pleidooi voor dierenrechten heeft Do veel weg van de protagoniste Elizabeth Costello in Coetzee's novelle *The Lives of Animals* (1999) en zijn roman *Elizabeth Costello*

(2003). In Mutsaers' boek *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* vinden we een expliciete verwijzing naar dat personage terug. Onder de titel '*Brief uit de hemel, open brief aan John Coetzee van Elizabeth Costello*' laat Mutsaers Coetzee's protagoniste Costello een gefingeerde brief schrijven aan haar geestelijke vader (zie *B*, pp. 39-41). Via Coetzee's personage drukt Mutsaers kritiek uit op de manier waarop Coetzee in zijn fictie zijn eigen engagement met het dier en dat van zijn personage relativeert of volgens de schrijfster niet ernstig genoeg weergeeft. In de Coetzee-studie wordt wel vaker verwezen naar de spanning tussen 'aesthetic autonomy and ethical-political commitment' in het werk van de Australische schrijver met Zuid-Afrikaanse roots (Böhm, 2015). Er wordt bijvoorbeeld vaak een verband gelegd tussen de standpunten van Coetzee's protagoniste Costello en die van de auteur. De verwantschap tussen de fictieve figuur en de auteur ziet Julia Bodenburg weerspiegeld in de gelijkenis tussen hun beide namen: 'beide Nachnamen beginnen mit C. und Costellos Sohn, der die Fokalisierungsinstanz sowohl in *What is Realism?* als auch in *Das Leben der Tiere* ist, trägt den Namen John – ebenso wie der Wohnort sowohl von Autor als auch Autorinnen-Figur Australien ist' (2012, pp. 322-323).

De gelijkenis tussen Coetzee en Costello, tussen auteur en personage dus, is een bijkomend vergelijkingspunt met Do. Ook de gelijkenis tussen Do en Mutsaers valt op. Toch is er in dat verband een poëticaal verschil tussen beide schrijvers, Coetzee en Mutsaers. Door het gebruik van retorische strategieën creëert Coetzee afstand tussen zijn eigen standpunten en die van zijn personage:

> The story is told with uncharacteristic wit and irony, rhetorical modes that Coetzee has customarily avoided but that here serve as intentional feints to throw the reader off the trail that might identify the author's point of view (which he himself may not yet have identified). (Fromm, 2000, p. 340)

Mutsaers en Do lijken daarentegen meer dan Coetzee en zijn personage uit één mond te spreken. Dit komt impliciet tot uitdrukking in *Koetsier Herfst*. In deze roman lijkt het personage Do in meerdere opzichten de opvattingen die de schrijfster in haar essays verdedigt letterlijk over te nemen. Toegespitst op de dierenkwestie valt bijvoorbeeld Do's statement op over de antropomorfe representatie van kreeften ('Alsof je op een mens zou moeten lijken om niet levend in de pan te worden geworpen. Alsof je leven dan pas waarde heeft' (*KH*, p. 328)) in het verlengde van Mutsaers' kritiek over Walt Disney's dierenfiguren (zie 1999, pp. 173-174), zoals ik eerder al heb aangegeven. De scheidingslijn tussen Mutsaers' engagement als auteur en dat van haar romanpersonage vervaagt met andere woorden. Hiermee wordt

andermaal het autofictionele karakter van haar werk benadrukt. De standpunten van Do als dierenactiviste herinneren immers sterk aan Mutsaers' eigen statements over de dierenkwestie in de publieke ruimte, zoals we reeds gezien hebben met Mutsaers' foto met rattenmasker in Oostende (afbeelding 2). De autofictionele strategie legt dus de nadruk op de nauwe band in Mutsaers' werk tussen kunst en leven, maar ook vooral tussen literatuur en een bepaald ethisch standpunt met betrekking tot het dier in dit geval.

Coetzee's boek *The Lives of Animals* gaat over het probleem van het ethische engagement van schrijvers, en meer bepaald tegenover het niet-menselijke dier (zie Böhm, 2015). Dit korte boek is gebaseerd op een *response* die Coetzee in het kader van de *Tanner Lectures* in 1997 aan het *Princeton University Centre for Human Values* heeft gegeven. In zijn novelle plaatst hij zijn lezing in een fictief kader waarin het personage Costello als ouderwordende vrouw en schrijfster van 'feminist fiction' (1999, p. 114) wordt opgevoerd. Door van zijn lezingenreeks over *human values* een verhaal te maken over een gemarginaliseerd personage, kan hij zich – zo meent Mutsaers in *Bont* (*B*, p. 40) – weren voor kritiek en zijn dierenengagement aanvaardbaar maken voor het publiek, meer bepaald de academische wereld. In Mutsaers' fictieve brief aan Coetzee zegt Costello het volgende:

> 'je [hebt] de dierenverdediging in de mond van iemand gelegd die, schandelijk genoeg, toch al in dat rottige [verdom]hoekje zat: de zojuist geschetste oude vrouw. Het triestige daarvan is echter dat je engagement – en daarmee het mijne! – daardoor gigantisch wordt gerelativeerd, gebagatelliseerd zelfs.' (*B*, p. 40)

Kortom, hieruit valt af te leiden dat het engagement van Coetzee en dat van zijn personage ten opzichte van het dier volgens Mutsaers in Coetzee's fictieve constructie en karakterisering van zijn verhaalpersonage Costello niet duidelijk wordt weergegeven en tekortschiet.

In Coetzee's novelle wordt Elizabeth Costello, een Australische romanschrijfster van geringe bekendheid, als gastspreekster uitgenodigd aan het *Appleton College* in Amerika waar haar zoon werkzaam is. Al in het begin van het boek wordt de nadruk gelegd op de moeilijkheden die Costello heeft om zich op een duidelijke en overtuigende manier uit te drukken voor een publiek en op het feit dat ze niet kan rekenen op het gerustellende gevoel begrepen te worden. In haar lezingen snijdt ze het onderwerp aan van de 'sympathetic imagination', in het bijzonder met betrekking tot 'the lives of animals' (Coetzee, 1999, p. 133). Net zoals Do neemt Costello het in haar lezingen fel op voor de dieren en spreekt ze in hun naam.

Uit de tekst blijkt dat ze het verst gaat met haar kritiek op het dierenleven in de westerse samenleving wanneer ze op een gegeven moment de massamoorden in de concentratiekampen met het slachten van dieren in de vleesindustrie in verband brengt. Dezelfde vergelijking wordt zoals gezegd ook in Mutsaers' roman *Rachels rokje* (1994) en essay 'Waarin een klein land groot kan zijn' (in *Bont*, 2002) gebruikt om te wijzen op een wantoestand aangaande de dieren in onze maatschappij. Haast nergens blijkt echter uit Coetzee's novelle dat Costello met haar standpunten over dierenwelzijn, haar gevoeligheid en medeleven met de dieren op enige vorm van begrip en erkenning van haar menselijke omstanders in de academische wereld of haar familie mag rekenen. Dit komt misschien het sterkst naar voren in haar conflictuele relatie met haar zoon en vooral met diens vrouw, Norma. Zo wordt verteld hoe Norma bijvoorbeeld weigert om het dieet van de kinderen te veranderen 'to suit what she calls "your mother's delicate sensibilities."' (Coetzee, 1999, p. 114).

In *Koetsier Herfst* is Do vergelijkbaar met Costello omwille van haar subversief discours over de dieren en haar eigenzinnige en tegendraadse positie in de roman. Toch blijkt ze een sterkere figuur te zijn dan Costello in Coetzee's verhaal, want: ze spreekt niet alleen voor het dier, maar handelt er ook naar. Do spreekt bijvoorbeeld over de kreeften als volwaardige levende wezens en bevrijdt ze in het boek daadwerkelijk van de consumptiemaatschappij, zoals blijkt uit haar acties voor het LLF. Ze overtuigt Maurice, de verteller en focalisator in het verhaal, die haar als het ware aanbidt, van haar standpunten en beïnvloedt hem zo sterk dat hij bijvoorbeeld zijn geliefde 'Buffalo Grill'-biefstuk opzij schuift voor een vegetarisch dieet. In dat verband zegt hij immers dat hij Do 'geen enkele maal ontrouw [is], niet met mensenvlees en niet met dierenvlees' (*KH*, p. 216). Voor haar gaat hij ook over tot actie, en neemt hij het op voor de dieren, meer bepaald de kreeften. Zo doet hij tijdens oudejaarsavond mee aan een 'perfect geregisseerd[e]' actie van het LLF (p. 390). Op een gegeven moment vernemen we dat hij zelfs door Do's ogen naar de wereld is beginnen te kijken: 'Do had prachtogen daar niet van, maar soms keek ik toch liever door de mijne' (p. 308). Hieruit kunnen we afleiden dat hij via Do op een bepaald moment in het verhaal een perspectiefverandering heeft doorgemaakt en dat hij voor een stuk haar standpunten en visie op de (dieren)wereld heeft overgenomen.

Do bevindt zich, zoals ik eerder heb laten zien, bovendien op de grens tussen menselijkheid en dierlijkheid en is dus een hybride. Daarentegen blijft in Coetzee's tekst Costello in de ogen van de heterodiëgetische verteller en van de focalisator, die door haar zoon wordt belichaamd, een mens. Het verhaal biedt geen vluchtlijn voor Costello om *als* dier over te komen en te spreken. Bovendien wordt in de tekst sterk de focus gelegd op haar menselijk lichaam. In tegenstelling hiermee

weerspiegelt wat Costello zelf zegt in de directe rede, net zoals voor Do, hoe ze zich verbonden voelt met de dieren. Deze verbondenheid met het dier komt misschien het sterkst tot uitdrukking wanneer ze naar zichzelf verwijst als 'talking ape', meer bepaald naar Kafka's aap Rotpeter (Coetzee, 1999, p. 125). Toch duidt Bodenburg een tegengesteld verband aan tussen de vrouwelijke mensenfiguur en de mannelijke apenfiguur, en wijst daarom op een chiasme tussen Costello en Rotpeter. In dat opzicht verschuiven weliswaar de grenzen tussen mens en dier, maar kan er toch geen sprake zijn van 'Grenzauflösung' (zie Bodenburg, 2012, pp. 331-332). Wanneer de mens-diergrens voortdurend op losse schroeven wordt gezet of zelfs opgeheven wordt, zoals dat het geval is in de constructie van het personage Do, kunnen we spreken van een virtuele dierwording waarbij wat menselijk en wat dierlijk is, niet meer van elkaar onderscheiden kunnen worden. Dit impliceert tevens een vorm van deterritorialisatie of van wat we ook wel een ontsnappingsmogelijkheid of bevrijding kunnen noemen ten opzichte van een vaste antropocentrische visie op menselijkheid. In Mutsaers' brief wordt hier metaforisch en in negatieve termen op gealludeerd aan de hand van de 'verzonnen kooi', namelijk de fictieve constructie, waarin Costello zogenaamd vastzat en geen 'vrij dier' kon zijn (*B*, p. 39). Zo kan ik zeggen dat Mutsaers Coetzee's personage Costello en haar redevoeringen over de dieren meeneemt in haar schrijfproject, maar dat ze via haar constructie van de protagoniste Do in haar roman verder gaat en performatief inspeelt op een dierwording van het personage. De schrijfster bewerkstelligt bovendien een blikverandering of herschikking van Maurice' kijk op de wereld in functie van Do's diervriendelijke visie.

Opvallend en contrasterend met Coetzee's constructie van het Costello-personage in zijn novelle is de manier waarop Mutsaers Coetzee's vrouwelijke protagoniste juist buiten de grenzen van dat fictieve verhaal trekt en door de rollenwisseling de gebruikelijke hiërarchie van auteur en personage (bedenker vs. product van) doorbreekt. Door een fictief personage opnieuw op te voeren buiten de eigenlijke fictie waartoe het behoort, speelt Mutsaers performatief in op de grenzen van het literaire en breidt ze die uit. Mutsaers' zoöpoëticaal commentaar wekt de indruk dat Coetzee over en voor het dier schrijft, maar dat het dier in zijn schrijven eigenlijk geen doel op zich vormt. Dat het dier in zijn tekst ondergeschikt lijkt aan een ander onderwerp, de letterkunde in dit geval, wordt versterkt door het feit dat er, zoals Barbara Smuts vaststelt over Coetzee's novelle, geen verwijzing is naar een 'personal encounter with an animal' (in Coetzee, 1999, p. 107). In Mutsaers' gefingeerde brief alludeert Costello hier ook op door hem op het einde van harte toe te wensen dat er op zijn sterfbed in zijn geval 'een dier bij is' (*B*, p. 41) en 'om het even welk dier' dan nog. Om het dier ernstig te nemen moet er

eigenlijk een virtuele ontmoeting plaatsvinden tussen mens en dier, waardoor er een dierwording mogelijk wordt. Er moet een dierlijk "tegenover" zijn zoals we hierboven gezien hebben met betrekking tot Do en de kreeft. Het personage Do wordt ook dier in de lezersblik omdat vanuit de tekst en via de taal haar animaliteit en verbondenheid met de kreeft sterk wordt benadrukt.

Ook de zinspeling op Costello's naderende dood in Coetzee's boek kan in verband worden gebracht met Do's dood aan het einde van *Koetsier Herfst*. 'There, there. It will soon be over', zegt Costello's zoon aan het einde van Coetzee's verhaal (1999, p. 115). In Mutsaers' 'Brief uit de hemel' is Costello inmiddels overleden: 'Kort na je Tannerlezingen aan de Princeton-universiteit – míjn lezingen welteverstaan – ben ik inderdaad niet goed geworden en de pijp uitgegaan' (*B*, p. 39). Kort daarop stelt ze het volgende vast: 'Sterven komt neer op een simpele dierwording, meer niet' (p. 39). In Mutsaers' brief wordt Coetzee's personage als zuiver menselijke figuur (op grond van haar lichaam) gedeterritorialiseerd. Ze wordt er in een ander fictief kader ingebed waarin ze als het ware dier kan zijn. Zo valt Costello's discours over het dier in Mutsaers' herschrijving en in de bredere context van Mutsaers' werk – net zoals dat voor Do geldt – samen met haar animale *agency* en dierwording in de tekst. Costello – die in Mutsaers' tekst ik-verteller en focalisator tegelijk is, identificeert zich hier met het dier: ze beschouwt zichzelf als dier. Bovendien spreekt ze zich niet alleen reflexief en retorisch uit over de dierenkwestie, maar ze handelt er ook naar. Met andere woorden wordt ze hier als een personage opgevoerd dat, net zoals Do in Mutsaers' fictie, 'de daad bij het woord' voegt (*KH*, p. 378). Zo schrijft Costello als personage hier aan haar geestelijke vader Coetzee:

> Je hebt mijn essays schaamteloos van een fictief kader voorzien, er fictie van gemaakt, een verhaal. [...] Gefeliciteerd met je succes, hoor, maar het dier is weer de klos. Opgeofferd aan de letterkunde. En waarom? Dat zal ik je nu eens recht in je gezicht slingeren: ten eerste omdat je het chiquer vond om de schrijver uit te hangen dan de dierenactivist, ten tweede omdat je een lafaard bent en een opportunist. Sorry, maar hier spreekt een diep gewond dier. (*B*, p. 40)

Opvallend is dat deze passage vergelijkbaar is met wat Do op een gegeven moment zegt aan het schrijverspersonage Maurice in *Koetsier Herfst*:

> '[...] Ook dierenbloed is niet gelijk aan water zoals je misschien weet. Waar blijf je nu met je *gelijke monniken, gelijke kappen*? Of ben je alleen maar een ventje van de theorie? Of heb je in *Zomerchloor* [Maurice' succesroman, BF]

> bewust het dierenleed achterwege gelaten? Omdat je er niet mee scoren kan. Omdat het niet sexy is. Omdat het de mensen tegen de haren strijkt. Dat is dan een schandalige omissie. Dan ben je net als iedereen een opportunist, een berekenende lafbek. [...]' (*KH*, p. 181)

Hieruit blijkt nog eens hoe Mutsaers zich Coetzee's personage Costello heeft toegeëigend in haar brief in *Bont* en er nadien voor haar roman *Koetsier Herfst* ook het personage Do mee heeft gecreëerd. Aan het einde van Mutsaers' tekst laat Costello een dierlijk teken achter. Ze beëindigt namelijk de brief met: 'Een collegiale poot van Elizabeth Costello' (*B*, p. 41). Door haar reterritorialisatie via dat dierlijke teken komt ze zowel als mens als als dier over. Via de performatieve taalhandeling zoals aan het einde van de brief ('hier spreekt een diep gewond dier') geeft Mutsaers aan Costello – op een vergelijkbare manier als aan Do in *Koetsier Herfst* – het dier dat in haar schuilt een fictioneel toevluchtsoord.

9.3. Een Messias voor de dieren

In het eerste deel van de roman *Koetsier Herfst* zien we hoe Do gaandeweg onlosmakelijk verbonden wordt met het dier. In het tweede deel wordt haar hybride gestalte tussen mens en dier (o.m. kat en kreeft) ook steeds meer in verband gebracht met de Christusfiguur. Deze gelijkenis valt vooral op het einde van de roman op, bij de begrafenis van Do. Deze gebeurtenis heeft, zoals ook Heumakers opmerkt, veel weg van het bekende schilderij van James Ensors *De intocht van Christus in Brussel* (zie Heumakers, 2008, p. 154). Niet voor niets heerst er vanaf het begin van het tweede romandeel een bijzondere en intrigerende Ensoriaanse sfeer. De handeling vindt plaats in Oostende, waar de protagonisten een bezoek brengen aan het Ensor-museum en er een Ensor-beeldje stelen. In het museum raakt de ik-verteller Maurice onder de indruk van *De intocht van Christus in Brussel* – 'het duizelingwekkendste schilderij dat [hij] ooit had aanschouwd' (*KH*, p. 350). Het kunstwerk beschrijft Maurice als volgt:

> Stoeten gemaskerden liepen met Christus mee. Achter in de optocht werd een levensgroot spandoek meegevoerd met de kreet *Vive La Sociale*. Nee, het was geen speelse guit, die James Ensor. Het was een filosoof. De eerste filosoof die Christus zijn ware gezicht had gegeven. Tussen fanfares kwam Hij kleintjes aangezet in het midden, rijdend op een ezeltje. [...] Het straalde om het ongemaskerde hoofd van... Ensor zelf. (*KH*, p. 350)

Deze ekfrastische, dit wil zeggen gedetailleerde beschrijving van Ensors schilderij in het boek kondigt Do's begrafenis aan. Do's uitvaart wordt immers opgeluisterd door een hele stoet met fanfare en vaandels (*KH*, p. 448); zes vrouwen dragen 'hoofddeksels [...], grote, door de tijd verbleekte kreeftenkoppen van papiermaché met wuivende voelsprieten' (p. 449) en '[d]an wordt lap voor lap het beeld onthuld. [...] Een bronzen kreeft met bronzen toebehoren. [...] Wijdbeens en bloot zit Do op de kreeftenrug' (p. 452). Zo heeft Do's begrafenis iets carnavalesks: haar kennissen zijn verkleed met kreeftenmaskers, Do wordt al rijdend op de rug van een kreeft afgebeeld, zoals Ensor 'rijdend op zijn ezeltje' (p. 350). Door de expliciete verwijzing naar Ensors schilderij kunnen we hier in het beeld van Do ook een toespeling op de Christusfiguur zien. Voorts treft Maurice na Do's begrafenis, op weg naar het station, affiches die het volgende evenement in Oostende aankondigen: 'Op elk affiche staat een dansende rat met carnavalshoed en twee vlijmscherpe voortandjes. Daaronder: CARNAVAL ZOOSTENDE' (p. 459). Dit evenement alludeert uiteraard op de foto van Mutsaers met rattenmasker op het jaarlijkse Oostendse carnavalsbal *Bal du Rat Mort* dat als thema Ensor had (zie afbeelding 2). Bij de bespreking van Mutsaers' beeldend werk hebben we immers gezien dat Mutsaers door de enscenering van die foto ook nadrukkelijk verwijst naar Ensors aanklacht bij zijn schilderij *Infâmes vivisecteurs!* (zie afbeelding 11). Opvallend is er op dat schilderij in het midden een hond afgebeeld als Christus op het kruis. Met Ensor komt dus een belangrijk motievencluster (Oostende, maskers, Christus, carnaval, protest tegen vivisectie, enz.) tot leven dat Mutsaers' beeldend én literair werk met elkaar verbindt. In Mutsaers' visueel en literair werk – 'een Ensorachtig aandoend wereldje' (Van Looveren, 2008, p. 147) – wordt het dier, zoals op 'CARNAVAL ZOOSTENDE', 'in al zijn toonaarden' tentoongespreid (*KH*, p. 459).

Ook Matthijs De Ridder heeft de gelijkenis van Do met Jezus opgemerkt, maar zonder deze in verband te brengen met de dierenthematiek in Mutsaers' werk:

> Was Do in het eerste deel de volgeling van Maurice, in het tweede deel zijn de rollen omgedraaid. De schrijver wordt de apostel van de activist. Letterlijk. Gaandeweg krijgt Do steeds meer eigenschappen van Jezus en begint Maurice ook steeds meer op Petrus te lijken. Het is dan ook onvermijdelijk dat hij zijn wonderlijke heiland drie keer zal verraden. En inderdaad, als Maurice tijdens de traditionele nieuwjaarsduik voor de derde keer een belofte breekt, verdrinkt Do. Drie dagen later spoelt ze aan met 'een vleeswond in haar zij à la Jezus Christus.' (p. 426) (De Ridder, 2014, p. 336)

Maurice beschouwt Do als de Messias, de heilsprofeet die de dieren, meer bepaald de kreeften, komt bevrijden van de mensen die geen respect vertonen voor het dierenleven [95]. Dat Do als een soort profeet fungeert voor Maurice kan ook in verband worden gebracht met de manier waarop Do in Maurice' leven is gekomen. Aan het begin van de roman bidt Maurice tot een onverwacht en ongewoon type God, namelijk Jorma Ollila – de oude baas van Nokia: 'Heb dan toch erbarmen, Jorma Ollila! Doe toch wat!' (*KH*, p. 134). Ook wanneer hij Do later in het verhaal niet terugvindt tijdens hun bezoek aan de Ijslandvaarder de Amandine richt Maurice zich tot Jorma (zie p. 256):

> Ik richtte me op en zat ineens op mijn knieën, klaar voor een gebed. Ik bad hardop. Sinds lang bad ik weer tot *connecting people* Jorma Ollila. Een eentonig gebed, dat wel, maar eentonigheid heeft overtuigingskracht. Het schalde door het holle ijsruim heen: "Jorma, waar is Do? Jorma, waar is Do? Waar is mijn liefste, allerliefste Do, Jorma Ollila?" (*KH*, p. 260)

Jorma Ollila is volgens Maurice de grootste denker van deze tijd doordat hij mensen of eerder levende wezens in relatie met elkaar brengt ('*connecting people*' (p. 260)). Het is immers via de vondst van een mobieltje dat Maurice Do leert kennen: het lijkt erop dat het via de telefoon is, die later in het boek ook geassocieerd wordt met een engel ('telefoonengel', p. 442), of door Jorma Ollila's bemiddeling (of woord) dat Do in Maurice' leven is getreden (en voor hem dus vlees is geworden). Voor Maurice is het precies alsof Do alias Christus door Jorma – die hier vergeleken wordt met God – op aarde werd gezonden om deel uit te maken van zijn werkelijkheid. Maurice krijgt overigens ter voorbereiding op hun (huwelijks)reis een brief van Do 'met een donkerblauw kreeftje in de bovenhoek'. Deze brief bevat allerlei 'aandachtspuntjes' of regels waaraan Maurice zich gedurende een halfjaar dient te houden vóór hun reis. Zo moet hij haar voortaan Do noemen en ook dagelijks het gedicht 'Koetsier Herfst' voor het slapengaan opzeggen als een gebed (*KH*, pp. 214-215). Deze instructies hebben de vorm van geboden waardoor Do's brief iets programmatisch en dwangmatigs heeft, alsof Do Maurice komt bekeren tot een nieuw geloofssysteem, en meer bepaald tot het LLF en het vegetarisme. Maurice zal echter tot driemaal toe, zoals ook De Ridder opmerkt, een belofte (zoals die van alleen nog maar vegetarisch te eten) verbreken. Op het einde van de roman offert Do zich zoals Jezus op voor de fouten van de mensheid die hier vooral belichaamd lijken te worden door Maurice. In het water wordt ze overigens sterk geassocieerd met een kreeft en ook met een vis. De vis verwijst op een symbolische manier, zoals Korsten nog uitlegt in verband met Mutsaers' *Zeepijn*, naar Jezus Christus. Het is

namelijk een belangrijk westers cultureel symbool, 'omdat het woord *ichtus* (Grieks voor 'vis') staat voor Jezus Christus' (Korsten, 2009, p. 273). In zee vindt Do's viswording plaats. In het water wordt eigenlijk zowel op een symbolische als op een performatieve manier het dier (de vis, de kreeft) dat in haar schuilt, gezuiverd en verlost van de mens. Do wordt er ook letterlijk bevrijd van haar menselijk omhulsel. Niet voor niets komt alleen haar levenloze lichaam 'met een vleeswond in haar zij à la Christus' – alsof Do verwond werd door vissers op zee – aangespoeld (*KH*, p. 426).

Mutsaers' zojuist genoemd protest tegen vivisectie alsook Do's kreeft- en viswording kunnen we bovendien in verband brengen met een tekening van Mutsaers die als titel draagt 'Over de onzedelijkheid van het hengelen' en in 1984 in *De Gids* verscheen (afbeelding 28).



Fig. 28: Tekening van Charlotte Mutsaers *Over de onzedelykheid van het hengelen* (1984)

Deze afbeelding wordt in het tijdschrift begeleid door Mutsaers' lied 'Sterre der zee help de vissers om zeep' (1984, p. 834). In dat lied drijft Mutsaers op een tegelijk

speelse en kritische toon de spot met de vissers. Ze neemt het op voor de vissen en verzet zich tegen de praktijk van het vissen [96]. Op de tekening staat in grote drukletters 'PIETA' en zien we een grote robuuste vrouw met een vis in haar armen. Dit herinnert sterk aan Mutsaers' Christus-piëta's. Op dit beeld draagt Maria echter niet Jezus in haar armen, maar een grote vis. Het personage Do kan in vele opzichten in verband worden gebracht met zowel de vis als de sterke vrouw in Mutsaers' tekening. In de roman fungeert Do immers als beschermvrouw en verlosster van de dieren. Ze belichaamt in dat verband de 'sterre der zee' in het lied. Zo prefigureert deze *piëta*-tekening de cruciale vis-kreeftensymboliek en de zoötheologische handeling in *Koetsier Herfst*. Het gaat namelijk om de gedachte dat via de vergelijking van Do met Christus en haar dierwording in de roman, de Christusfiguur ook verbonden kan worden met het dier en dat hij als zodanig ook als een Messias beschouwd kan worden voor alle levende wezens, waaronder de dieren.

Op het einde van *Koetsier Herfst* wordt die verschuiving van mens naar dier concreet weergegeven. In het standbeeld van Do op de rug van de kreeft staat Do in het klein 'vastgeklonken aan haar beschermheer' (*KH*, p. 452). Hier wordt de mens als kleiner dan het dier en afhankelijk van het dier voorgesteld. Bovendien is het hier niet meer Do die de kreeften beschermt, maar de kreeft die de beschermheer van Do is geworden. Hierdoor wordt aan het einde van de roman het 'ware gezicht' (p. 350) van de Messias Jezus ontmaskerd en tegelijkertijd gedeterritorialiseerd. Onder een masker kunnen meerdere gezichten schuilgaan. Jezus' gezicht dat in de context van het boek in verband met de hybride Do wordt gebracht, kan meedere gedaantes aannemen. In het standbeeld wordt Do ook opgenomen in een groter animaal geheel waarin de mens als naakt en nietig verschijnt en daarbinnen, zoals elk ander levend wezen, gelijk is voor de dood.

9.4. Dora en Maurice

Do als hybridisch personage in de tekst beïnvloedt ook de hoofdpersoon en verteller Maurice. Ook Maurice neemt immers dierlijke allures in het boek aan. Vanaf het begin van de roman valt dat op. Daar vergelijkt hij zichzelf regelmatig met een dier en meer bepaald met een hond. Zo beschrijft hij zijn geslacht als 'een stompje kaal geworden hondenstaart' (p. 26). De grens tussen man en hond verschuift eveneens in de passage waarin Maurice zijn behoefte doet midden in een park en betrapt wordt door een hond en zijn baasje:

> Toen klonk er plots geritsel in de struiken. [...] Voor de zekerheid kwam ik echter overeind en terwijl ik mijn broek en mijn mouwen stond af te slaan, ging het geritsel over in zenuwachtig gesnuffel en gehijg. Bleek er een hond verschenen bij mijn zonnetje! Zijn enthousiaste snoet al midden in de kern. Ik schrok me wild. Waar een hond is, is een baas. En zo was het. Die baas zei: 'Wat doe jíj nou?' (*KH*, p. 69)

In deze afsluitende passage uit het twaalfde hoofdstuk ontstaat er dubbelzinnigheid over het 'jij' in de vraag 'Wat doe jíj nou?' Tot wie zijn deze woorden gericht? Tot de hond of tot de betrapte Maurice die in het openbaar plast? Tussen Maurice en de baas van de hond, de schrijver Dolf van Beesd die '[o]ndanks zijn naam [...] de pest aan dieren' had, zoals Maurice meteen ondervindt, onstaat er in het volgende hoofdstuk al vrij snel ruzie. Dolf begrijpt namelijk helemaal niet dat Maurice aan een writer's block lijdt sinds zijn kat Grappa is gestorven. Dat is voor hem pure onzin. Zo zegt hij tegen Maurice, voor wie zijn kat 'toevallig wel [z]ijn alles' was:

> 'Naar de verdommenis gaan we allemaal. Een kat is maar een kat. Dan neem je toch een andere? Een dooie kat mag niet leiden tot een writer's block. Dat kan niet. Dat mag niet. Dat is zo'n simpel dier gewoon niet waard. In plaats van jarenlang te trutten en te traineren had je beter een tennisracket kunnen laten bespannen met zijn darmen. Dan had dat mormel nog wat opgebracht.' (*KH*, p. 72) [97]

Dit volkomen onbegrip voor Maurice' verdriet en vooral Dolfs respectloze behandeling van zijn kat [98] doen Maurice door het lint gaan. Hij takelt Dolf zodanig toe ('Pak aan, mormel. Tegen je scheve hoofd. Die zit.' (p. 73)) dat Dolf 'in één keer buiten westen' op de grond achterblijft (p. 73). Hierna neemt Maurice Dolfs hond Slava mee (zie p. 76), het poedeltje van Dolfs nicht waarvoor Dolf tegen zijn zin moest zorgen. Vanaf het begin van de roman wordt duidelijk dat Maurice de mensheid bewust zijn 'rug toegekeerd' heeft (p. 34). Hiermee wordt zijn eigen dierlijkheid en zijn beestachtigheid benadrukt: hij plast zoals een hond in het openbaar, hij vermoordt bijna een mens (Dolf) en laat hem voor halfdood achter en ten slotte steelt hij nog het hondje van Dolfs nicht. Door dergelijke handelingen, maar ook door Maurice' kijk op de dieren en zijn zelfperceptie als dier – in de ik-vertellerstekst – wordt de lezer gedwongen zijn aandacht op het dier in de mens te richten.

Niet alleen Do, maar ook Maurice verschijnt in de roman dus als een hybride figuur. Beide menselijke personages worden steevast gedeterritorialiseerd ten opzichte van gewone menselijke gedragingen en handelingen en gereterritorialiseerd

naar meer dierlijke maatstaven. Ze worden in de roman met andere woorden niet als "zuivere" mensen bedacht, maar veeleer bevestigd in hun animaliteit. Zo wordt vaak de nadruk gelegd op hun primaire behoeftes, zoals eten en seksualiteit. Deze behoeftes die centraal worden gesteld in de roman zijn niet te onderscheiden van die van de dieren. Maurice zegt bijvoorbeeld in hoofdstuk tien over muizen, nadat er eentje hem door haar gepiep uit zijn slaap heeft gewekt: 'muizen [...] hebben behoefte aan slaap, eten en aan seks net als wij, en dragen een heel lief snorretje [99]. Ze zijn alleen wat anders gevormd en wat kleiner. Maar mens of muis, in mijn slaap word ik op zijn zachtst gezegd liever met rust gelaten' (*KH*, p. 58). In het tweede deel van *Koetsier Herfst* dolen Maurice en Do vaak zoals dieren in de stad rond, op zoek naar voedsel. Vanaf hun eerste avond in Oostende 'begon [het] een zoektocht te worden' waarbij Maurice en Do 'heen en weer' gingen door 'nachtelijk Oostende', van het ene eetcafé of restaurant naar het andere, maar tevergeefs, overal: 'Niks dan dood dier' (p. 280). Tijdens het kerstdiner waarbij Maurice en Do op hun hotelkamer picknicken omdat ze wederom in geen enkel restaurant voedsel hebben kunnen vinden dat aangepast is aan hun dieet, eten ze immers ook niet zoals mensen met bestek uit borden, maar gebruiken ze Slava's hondenbak als schotel om er hun maaltijd uit te eten (p. 360). Dit herinnert sterk aan Mutsaers' essaytitel 'Eten met mes en vork uit de hondenbak' (in *Zeepijn*, 1999, p. 169). Zo wordt hiermee nogmaals de sterke interconnectie tussen de verschillende onderdelen van Mutsaers' werk benadrukt. Vermeldenswaard is dat we hier de uitdrukking 'uit dezelfde pan eten' letterlijk en figuurlijk kunnen opvatten. Het betekent in deze context voor Maurice en Do zowel eenzelfde maaltijd als hetzelfde lot delen.

Het dierlijke gedrag van Do en Maurice valt misschien nog het meest op met betrekking tot hun seksuele behoeftes, die bovendien vaak in verband gebracht worden met eetgedrag. Maurice ziet Do tijdens de vrijscènes als een stuk vlees. Dit valt bijvoorbeeld op wanneer hij haar 'ribbenkast' betast en daarbij spontaan zegt: '"Lekkere spareribs" "Hou je een beetje in," zei [Do]. "Ik ben geen varkentje"' (*KH*, p. 284). Ook verwijst Maurice al eerder naar Do als zijn 'hete liefdesengel met snor en biefstuktong' (p. 240). In de manier waarop Maurice in deze passages Do als vlees beschouwt, vinden we een reminiscentie terug aan zijn carnivoordieet dat hij voor Do heeft veranderd; alsof hij het vlees moeilijk kan missen. Vlees wordt overigens vaak beschouwd als een symbool voor mannelijke dominantie, zoals Carol Adams uitlegt in *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*: 'Men who become vegetarians challenge an essential part of the masculine role' (in Kalof en Fitzgerald, 2007, p. 180). In Mutsaers' roman vinden we enerzijds door Maurice' gedachten over Do als een stuk vlees een bevestiging van het cliché over mannelijke dominantie en dat mannelijkheid bevestigd wordt in het eten van vlees. Dat

patriarchale idee wordt anderzijds in het boek omgekeerd door het vegetarische dieet dat de vrouwelijke figuur Do aan Maurice oplegt. Hierdoor wordt Maurice' mannelijkheid tevens onderuitgehaald, of zoals Maurice zelf vertelt:

> [Do] had gewonnen en ze wist het. Zoals ik wist dat ik het onderspit dolf. Nooit gespeeld en toch een loser, onvoorstelbaar. Onvoorstelbaar dat ik zonder protest mijn biefstuk af liet pakken door de eerste de beste vrouw die op mijn pad was gezet. Onvoorstelbaar dat ik nooit meer Hollandse nieuwe zou eten, saucijzenbroodjes, [...]. Onvoorstelbaar dat ik me moedwillig liet beroven van mijn mannelijkheid. (*KH*, p. 183)

Maar omdat Maurice tijdens de seksscènes nog steeds zin lijkt te hebben in vlees en meer bepaald in Do's vrouwelijk vlees wordt er mede gealludeerd op een kannibale dynamiek. Kannibalisme komt als motief trouwens meermaals terug in de roman. Zo zingt Do twee keer in het verhaal een zoeloes' liedje dat als volgt gaat: '*De zoeloes eten, 'k zal 't nooit vergeten,/ aan hun ontbijt een allerliefste vrouw,/ die zij eerst roven en daarna stoven/ zoals bij ons de kabeljauw*' (pp. 270-271 en p. 345). De logica die hiermee gepaard gaat, is dat wanneer Maurice een biefstuk of kabeljauw eet, dit vergelijkbaar is met het doden en eten van een mens. Zo zegt Maurice op een gegeven moment tegen Do: 'Dus als ik bij wijze van spreken een mens zou hebben vermoord en opgegeten dan had ik volgens jou meer recht op biefstuk gehad' (p. 270). Deze analogie tussen dieren- en mensenvlees, die Maurice in Do belichaamd ziet (haar ribben lijken op 'spareribs' (p. 284)), wijst op Maurice' (menselijke) beestachtigheid. Daarnaast kunnen we zijn remanente vleesbehoefte nog lezen als een bevestiging van zijn dierlijkheid. Vlees staat in het boek namelijk niet meer doorgaans als patriarchaal symbool voor mannelijkheid en kannibalisme, maar komt vanuit het perspectief van de hond Slava overeen met een natuurlijke behoefte. Slava mag bijvoorbeeld wel vlees eten omdat hij volgens Do 'als carnivoor geen keus' heeft: 'Bovendien heeft hij geen kennis van goed of kwaad. Wie die kennis wel heeft opgedaan moet daar ook de consequenties maar van dragen. Dus wat doe je? Blijf je een verstokte lijkenvreter of ben je bereid je vlees te laten staan? Nu beslissen', zegt ze tegen Maurice die aanvankelijk als man dus moeite heeft met het idee om geen vlees meer te eten (p. 183).

Ook opvallend is de urofiele dynamiek met betrekking tot Maurice en Do's seksuele activiteiten, die telkens gepaard gaat met dierlijkheid. In één van de eerste scènes op de sofa wordt Maurice aangetrokken door Do's schaamhaar, dat hij als volgt omschrijft: 'Lelijk was het niet. Mooi eigenlijk ook niet. Dierlijk was het, beestachtig, en dat trok me aan' (*KH*, p. 192). Al snel 'ijlde' Maurice' vinger 'als

een jachthond heen en weer door het dichte bosje' (p. 192). Do zegt tegen Maurice dat hij haar niet als zodanig moet of mag 'neuken', maar dat als ze begint 'te komen, écht niet eerder', hij haar moet 'beplassen' (p. 193). Maurice moet van Do overdag ook veel drinken en zich inhouden om haar 's avonds in hun hotelkamer te kunnen beplassen. Zo gaat Maurice op een bepaald moment op zoek naar de beste drank om dit te doen. Do herkent het bij 'de eerste druppels [...]: "Champagne!"' (p. 330). Vervolgens raadt ze ook nog het merk:

> Ik richtte op haar wijd open mond. Het ging nu voorbeeldig, een rechte, gelijkmatige straal en ik morste nauwelijks. Toch kwam ze nu niet klaar. "Valt het tegen?" vroeg ik. "Eerlijk gezegd: ja. Het is Piper-Heidsieck, en niet eens brut ook. Ik ben meer iemand voor een straffe Veuve Clicquot." (p. 331)

Deze vreemde urodynamiek wordt bovendien niet enkel met seksualiteit en zelfs masochisme in verband gebracht. Door deze controversiële urodynamische neiging worden menselijke seksuele activiteiten gedeterritorialiseerd en tegelijkertijd gereterritorialiseerd vanuit een andere urologische dynamiek die ook bij katten en honden terug te vinden is. Beide dieren kunnen trouwens geassocieerd worden met respectievelijk Maurice en Do. In deze op het eerste gezicht sterk seksueel geconnoteerde passages gaat het per slot van rekening ook om markeergedrag: dat Maurice Do beplast, betekent dat hij zich haar toeëigent zoals een mannelijke hond ook zijn vrouwtje en zijn territorium met urine markeert.

Zowel Maurice als Do nemen in de roman ten slotte dierlijke vormen aan en worden uitgerust met animale driften. Deze hybridiseringen van de hoofdfiguren suggereren metamorfosen en veranderingen, waarbij hun menselijkheid gedeterritorialiseerd wordt en hun dierlijkheid gereterritorialiseerd wordt. Ze komen overeen met dierwordingen in het verhaal waarbij wat het dier bepaalt, ook de mens mee bepaalt. Op die manier vindt een belangrijke perspectiefwisseling plaats van mens naar dier. Daarnaast lijken Do en Maurice door spiegelverhoudingen en man-vrouwdoorbrekingen in de roman samen te smelten en soms één en dezelfde figuur te worden. Dit valt niet alleen op in Maurice' projectie op Do aan het begin van het boek (zie hierboven), maar ook en vooral aan het einde. Het androgyne karakter van Maurice komt het sterkst tot uiting na Do's verdwijning. Daar lijkt hij, nadat hij te veel bruisend water heeft gedronken, zwanger te zijn wanneer hij op de trein zit:

> Na een kwartier zit ik al met een opgezwollen maag en tegen de tijd dat ik in Amsterdam aankom, sterf ik van de buikpijn en lijk ik wel hoogzwanger. Mijn

> middenrif wordt omhooggedrukt en mijn navel puilt uit als een bloem die uit de knop wil komen. (*KH*, p. 461)

In de hele roman heerst er dubbelzinnigheid over de geaardheid van de al dan niet menselijke of dierlijke personages. Deze verschillende samensmeltingen tussen mens en dier en ook kruisstellingen tussen Maurice en Do zijn niet bovennatuurlijk. Ze worden namelijk als natuurlijk ervaren vanuit het perspectief van de menselijke verteller en focalisator in de roman. Maurice is de ik-figuur en dus de centrale bewustzijnsinstantie in het boek. Hij plaatst zijn ik-verhaal in een voor de lezer vertrouwde en herkenbare omgeving met duidelijke locaties zoals het Vondelpark in Amsterdam, het hotel Polaris en strand in Oostende, enzovoort. Het is vanuit die herkenbare wereld en het menselijke waarnemingsvermogen dat er een animale presentie in de tekst gestalte krijgt. Vanuit Maurice' perspectief wordt er vaak de nadruk gelegd op de dierlijkheid van de menselijke personages. Zoals we gezien hebben, valt dit vooral sterk op met betrekking tot Do (als gefocaliseerd object) [100]. Deze 'ongewone' of subversieve vormen en gedragingen van de personages worden voor de lezer echter door Maurice als vertellende en dus structurerende instantie op een emotionele en evaluerende manier verwerkt in het boek. In die zin wordt het dierlijke bedacht vanuit een 'gewoon' menselijk perspectief dat wel als natuurlijk overkomt voor de lezer. Die antropocentrische kijk wordt naarmate het verhaal vordert echter in twijfel getrokken doordat Maurice als verteller zoals gezegd zelf, onder meer onder invloed van Do, metamorfoseert en hybride wordt. Daardoor wordt de lezer zich stilaan bewust van de animale (vertellers)stem achter het verhaal.

9.5. Kat en hond

De ik-verteller Maurice had tijdens zijn schrijverscarrière eerst zijn kat Grappa als muze. Via dit verteller-schrijverspersonage alludeert Mutsaers hier op het motief van de kat als muze bij uitstek voor vele schrijvers: 'de lievelingsdieren van zovele schrijvers, alsof er een speciale affiniteit bestaat tussen katten en schrijven, katten en cultuur'[47], zoals Sarah Kofman toelicht in *Autobiogriffures* over E.T.A. Hoffmanns kat Murr (1976, p. 14). Ook in een ander artikel over Walsers dieren wordt naar Hoffmanns kat Murr verwezen en daarbij gepreciseerd dat '[d]ie Katze [...]

---

[47] 'ces animaux préférés de bien des écrivains, comme s'il y avait une affinité particulière entre le chat et l'écriture, le chat et la culture'.

bis heute als bevorzugte Schriftsteller-Muse' fungeert (Gisi, 2015, p. 162). Kofman verklaart verder nog dat de *Kater Murr* van de bekende Duitse schrijver geënt (een 'greffe') is op *Der gestiefelte Kater* van Ludwig Tieck. Met deze erkende literaire filiatie schrijft Hoffmann daarom een tekst over het schrijven als 'greffe généralisée', aldus Kofman (1976, pp. 15-16). Vermeldenswaard is dat Mutsaers in *Rachels rokje* ook verwijst naar de *Gelaarsde Kat* en dat het personage Rachel, zoals Sereni eveneens aangaf, op een bepaald moment in het verhaal opgevoerd wordt als de gelaarsde kat (*RR*, pp. 219-220). In dit verband kan men de verschillende verwijzingen van Mutsaers naar andere auteurs (Tieck, La Fontaine, Kafka, Coetzee) als erkende literaire filiaties beschouwen die de literaire en metatekstuele status van haar roman benadrukken. Tegelijkertijd leidt het motief van het dier als muze dat zowel voor Mutsaers als voor het personage Maurice geldt ertoe om een verdere autofictionele overeenkomst tussen schrijver en personage in acht te nemen.

Mutsaers gebruikt in haar creatief werk echter niet alleen de figuur van de kat, maar ook die van de hond. De hond is in Mutsaers' werk één van de meest terugkerende dierenfiguren. De schrijfster heeft in werkelijkheid een innige band met haar hond(en), die ze als volwaardige huisgenoot beschouwt. Naast de kat fungeert eigenlijk vooral de hond als vooraanstaande schrijversmuze voor Mutsaers. Niet voor niets komt in haar roman *Koetsier Herfst* na Maurice' overleden kat Grappa, de hond Slava in Maurice' leven. Slava wordt ook de nieuwe muze van het schrijverspersonage. Met betrekking tot deze twee dierenfiguren (kat en hond) komt er in het boek een poëticale verschuiving naar voren. De overgang van de kat naar de hond als muze die in de intrige wordt gethematiseerd, gaat in de roman gepaard met een nieuwe literatuuropvatting van de schrijver Maurice. Sinds de dood van zijn kat Grappa kreeg Maurice geen letter meer op papier, maar sinds de hond Slava in zijn leven is gekomen, krijgt 'hij weer zin in formuleren' en schrijven maar 'niet meer als liegbeest' (*KH*, p. 167). Zo stelt hij vlak daarop: 'Feitelijkheid, geen virtualiteit' (p. 168) [101]. Deze poëticale overgang van 'virtualiteit' naar meer 'feitelijkheid' kunnen we dus verbinden met de verschuiving in de roman van de figuur van de kat naar die van de hond. Gisi legt in zijn studie over de kat Murr van Hoffmann uit dat de figuur van de kat in 'poëtologisch' opzicht vaak geassocieerd wordt met fantasie en 'virtualiteit' (als spielerei en verdraaiing van de werkelijkheid). Hij beschouwt de kattenfiguur als een 'Tiermuster' (een dierenmodel) dat betrekking heeft op 'Phantastik und Rollenspiel, kurz: virtuelle Realität' (2015, pp. 162-163). De hond kunnen we daarentegen, zo licht hij toe, eerder als 'Beglaubiger' (bekrachtiger) beschouwen of met 'Bewahrheitskraft' (de kracht van waar te blijken) verbinden (pp. 162-163), kortom met 'feitelijkheid' en geloofwaardigheid.

Die verschuiving van virtualiteit en fantasie naar meer feitelijkheid en werkelijkheidszin wordt in *Koetsier Herfst* ook weerspiegeld in de manier waarop de figuren van de kat en de hond in de tekst fungeren en geconstrueerd worden. Maurice' kat Grappa leeft vanaf het begin van het boek alleen nog maar voort in de fantasie en geest van de schrijver en vormt in die zin een *prosopopoeia*. Grappa is namelijk niet aanwezig in het verhaal. De kat wordt er louter als denkbeeldige figuur opgevoerd en aangehaald door de verteller Maurice. Grappa kunnen we immers ook associëren met een schijnbeeld van het vrouwelijke personage Do dat later in de roman optreedt. Grappa verwijst in dat verband misschien ook niet toevallig naar alcohol – allicht ook een poëticaal motief, gezien het bekende gebruik van alcohol door vele schrijvers om inspiratie op te doen en hun creativiteit en verbeeldingskracht te stimuleren. Grappa was voor Maurice dan ook diegene die niet alleen zijn fantasie en illusiespel had geprikkeld, maar hem ook zijn subversief en dierlijk potentieel had ingeblazen. Zo 'daverden [Maurice'] gedachten maar door, de ene nog vruchtlozer dan de andere, hoewel mijn wijze Grappa me nog wel zo had ingepeperd dat het ware intellect, het dierlijke, tot actie aanzet en een afkeer heeft van pasjes op de plaats' (*KH*, p. 37).

In tegenstelling tot Grappa's denkbeeldige kanten komt de hond Slava echter heel levendig over in het verhaal. Hij treedt er als volwaardig zoömorf personage op. Dit diëgetische dier komt uitvoerig aan bod in de volgende en laatste sectie van dit hoofdstuk. Slava is niet alleen de muze van Maurice, maar vooral ook zijn metgezel, zijn kompaan van 'vlees en bloed' die hem overal begeleidt in de verhaalwereld (*KH*, p. 164). Sinds Slava er is, krijgt Maurice geleidelijk aan weer zin in het leven. Zijn weken vliegen om 'met slapen en wandelen', en als hij niet slaapt, dan is hij 'op pad met Slava' (p. 166):

> Op woensdag begaf ik me naar Zorgvlied, naar het graf van Pappa en Mamma, en daarna maakte ik met Slava een lange wandeling door het Amsterdamse Bos, waar we ons te goed deden aan een appelpannenkoek. En op donderdag hebben we de trein naar Beverwijk genomen. Vier uur lang door de Waterleidingduinen gezworven en op het strand bij Wijk aan Zee. Daarna kabeljauw in restaurant Het Hoge Duin en voor Slava een dikke tournedos (zonder bearnaise). Bij terugkeer nog even nagenoten op een vol terrasje aan de waterkant. Zalig. Dat waren uitstapjes die ik mezelf in geen jaren had gegund. Ik begon me weer in het leven thuis te voelen. (*KH*, p. 167)

Door haar alomtegenwoordige 'vrolijke aanwezigheid en haar engelengeduld' (p. 418) geeft Slava Maurice in het verhaal niet alleen weer zin om te leven, maar na zijn writer's block zoals gezegd ook opnieuw zin om te schrijven:

> Ook begon ik weer zin in formuleren te krijgen. Heel, heel voorzichtig kwam er wat op gang en vormden zich zinnetjes. Niet dat het me nog trok om bedachte personages en gebeurtenissen neer te zetten, dat niet. Verzinsels, nee. Dat was voorgoed voorbij. Ik wou betrouwbaar overkomen. Wél schrijven maar niet meer als liegbeest. Zorgvuldig vertellen wat ik zelf had doorstaan en meegemaakt. Schrijven als overlevingsstrategie. Schrijven om mijn hersens de baas te worden. Schrijven om gevaar het hoofd te bieden. Schrijven om de dood op afstand te houden. [...] Hoe dan ook, ik voelde me weer schrijver, wat bevestigde dat ik een muze had. (*KH*, p. 168)

Het gebruik van deze twee dierenfiguren (kat en hond) bevestigt in Mutsaers' roman nog eens dat Mutsaers' subversieve en fictieve kronkels over mens-diermetamorfosen en hybriden niet vrijblijvend zijn. Deze gaan samen met een schriftuur en een kunstvorm die betrokken willen zijn op de werkelijkheid en die uit willen gaan van 'ervaringsfeiten' (p. 17). Dit levert in Mutsaers' fictie creatief-authentieke en politieke mens-dierperspectiefveranderingen en -relaties op, zoals we hieronder nog zullen zien met betrekking tot het personage Slava en zijn relatie met de personages Maurice en Do in de roman.

9.6. De hond Slava

Het vertellerspersonage Maurice maakt kennis met het hondje Slava in hoofdstuk dertien uit het eerste romandeel, dus na zijn ruzie met Dolf van Beesd. Slava krijgt al meteen een vooraanstaande rol in de intrige: ze is de 'enige die alles had gezien, de kroongetuige' van het incident waarbij Maurice Dolf buiten bewustzijn had achtergelaten (*KH*, p. 76). Hoewel Maurice, zoals eerder vermeld, Slava ook heeft gestolen van Dolf en meer bepaald van diens nicht, ziet Slava aldus Maurice hem 'wel zitten als man': 'Ja, ik mocht het nieuwe baasje zijn. Ze had me aanvaard' (p. 76). Dit leidt Maurice af uit Slava's handelingen: 'Ze bleef kwispelen maar verzette geen poot. Pas toen ik op mijn hurken ging, kwam ze met dwaze bokkensprongen op me afgerend en keerde zich weer op haar rug' (p. 76). Hiermee wordt ook meteen de nadruk gelegd op Slava's *agency* en invloed op het personage Maurice. Zij is het die in de ogen van de verteller bepaalt of hij haar baasje mag zijn.

Aan het begin van hoofdstuk veertien wordt Slava uitvoerig aan de lezer voorgesteld:

> Het was een teefje. [...] Haar krulvacht was grijs, zilvergrijs en niet dat saaie grijs van oude mensen. Om haar hals een halsband van lichtgeel lakleer, voorzien van plastic edelstenen. [...] In een plaatje op haar halsband stond haar naam gegraveerd: Slava. De *v* zou wel als *w* moeten worden uitgesproken zoals bij het automerk Volvo. (*KH*, p. 76) [102]

Men zou zich hier uiteraard kunnen afvragen of de naam Slava door het woordje 'slaaf' dat erin weerklinkt niet impliciet de betekenis in zich draagt van in dienst te staan van een mens of een baas. Slava blijft in het verhaal een huisdier en is ook sterk afhankelijk van Maurice:

> Slava zat me weer op te wachten boven aan de trap, een voorpoot opgeheven. Lazer op, was mijn gedachte. Er werd me ook geen ogenblik rust gegund door mijn lot. Maar daar kon Slava niks aan doen. Die had haar eigen lot en het was niet haar schuld dat dat neergelegd was in mijn handen. Hoewel ik niks liever wou dan slapen, ben ik daarom eerst nog maar een uurtje met haar naar het Westerpark gegaan. (*KH*, p. 163)

Maurice is diegene die over Slava's lot beslist: hij bepaalt wanneer hij haar eten geeft, uit wandelen neemt, enzovoort en tegelijkertijd moet Maurice zijn leefgewoontes ook aanpassen aan Slava, die hem er bijvoorbeeld met 'opgeheven' voorpoot op aanstuurt om haar uit te laten. Zo worden Maurice' leven en handelingen ook sterk bepaald door Slava. In Maurice' ogen is ze een huisgenoot en volwaardig subject met gevoelens en behoeftes. Maurice stelt overigens ook vast dat Slava van 'haar riem' hield: 'Ze sprong hoog op om te worden aangelijnd en liep nu vlot mee', maar tegelijk vernemen we ook dat Slava Maurice meevoert 'in haar drieste dierlijkheid' (p. 79). Er bestaat namelijk een hechte band tussen Maurice en Slava. Deze kunnen we als een haast wederzijdse symbiotische relatie beschouwen. Zo kunnen we, zoals ik zo meteen zal laten zien, verschillende soorten interrelaties tussen Slava en Maurice en ook tussen Slava en Do in de roman ontwaren, namelijk wat we met McHugh 'intersubjectieve' en 'intercorporele' relaties kunnen noemen. 'Intersubjectief' heeft, zoals ik eerder heb uitgelegd, betrekking op culturele gevoelens van onderlinge afhankelijkheid die berusten op gemeenschappelijke handelingen tussen mens en dier. 'Intercorporeel' heeft betrekking op lichamelijkheid en gaat

in bredere zin over de poreuze grenzen tussen de soorten (zie McHugh, 2011, pp. 3-4).

Terwijl Maurice aan het begin bij hun eerste kennismaking meent dat hij nog ‘geen ervaring [heeft] met honden’ (*KH*, p. 76), begrijpt hij vrij snel de gebaren en lichaamstaal van zijn nieuwe kompaan. Hij begrijpt bijvoorbeeld wel wat Slava wil zeggen wanneer ze zoals in de passage hierboven haar poot opheft en wat haar behoeftes zijn. Daarnaast ontstaat er een communicatiespel tussen Slava en Maurice dat niet uitgaat van menselijke taal. Dit valt bijvoorbeeld sterk op wanneer Maurice met Slava speelt:

> Ik speelde. Ik liet me op de vloer neer en wierp de gevlekte tennisbal in de lucht. Slava ving hem vaardig op met haar bek, zoals alleen honden en zeeleeuwen dat kunnen. Toen ze haar tanden erin had gezet, kwam er geloei uit. Bijtend en loeiend cirkelde ze om me heen. Het had wel iets van stierenvechten. Ik loeide terug (loeien ging me beter af dan converseren) waarop ze de bal losliet en alles weer van voor af aan begon. Zo bleven we wel tien minuten aan de gang. En het was leuk. Waarom leuk? Omdat de hond het onderscheid niet kent tussen spel en ernst. (*KH*, p. 120)

In deze passage wordt een soort dierenrollenspel opgevoerd waarbij Maurice en Slava asyndetisch met koeien en meer bepaald met stieren worden vergeleken en allebei ‘loeien’. In dat intersubjectief spel waarbij Maurice zijn handelingen op die van Slava afstemt, spelen Maurice en Slava niet alleen samen, maar communiceren ze ook met elkaar. In dit verband kunnen we spreken van een *interspecies*-communicatie en taalspel. In dergelijke passages, waarin Maurice en Slava met elkaar spelen, wordt bovendien sterk de indruk gewekt dat ze elkaars gelijken zijn. Maurice maakt aan het begin van het boek immers meteen duidelijk dat hij zich van ‘geen enkel dier de meerdere’ voelt (p. 11) en dat geldt hier in het bijzonder voor Slava: ‘Wanneer ík mijn instincten volgde, mocht Slava dat ook. Als ik iets in mijn genen had dan was het wel mijn ouders’ lijfspreuk *gelijke monniken, gelijke kappen*’ (p. 121). Maurice spreekt Slava ook in het boek aan zoals hij een mens zou aanspreken. Dit zien we bijvoorbeeld in deze passage op het einde: ‘“Kom” zeg ik zachtjes tegen Slava […]’ (p. 456) of nog in de passage waarin Maurice en Slava samen in een restaurant aan tafel zitten en hij haar de menukaart voorleest (zie p. 438). Slava heeft in dat opzicht de mogelijkheid om niet te antwoorden. Maurice kan namelijk niet rekenen op haar antwoord en hij kan geen garantie krijgen van Slava’s inwilliging. Dit wijst op een soevereine houding van de hond hier ten opzichte van de mens, zoals ik dit eerder met Derrida over de hond in *De markiezin* heb besproken.

In velerlei opzicht treedt het personage Slava ook als een belangrijke bemiddelaar op voor de personages Maurice en Do. Terwijl Maurice sterk over Do fantaseert, maar nog geen relatie met haar is aangegaan, heeft hij een zeer intieme band met zijn hond. Dit blijkt vooral uit Maurice' zoöfiele relatie met Slava, zoals de volgende passage illustreert:

> Slava, die dacht dat ze weer een knakworst kreeg geoffreerd begon gretig te likken. Ze deed dat zo vlijtig dat mijn pik geleidelijk aan omhoogkwam en uitgroeide tot een *big toy*. Haar tong was minder ruw dan die van Grappa en ook wat trager. Een verrukking. Maar met mijn huwelijksnacht in het vooruitzicht en mijn dreigende impotentie leek het me toch beter haar niet te laten begaan. 'Slava,' zei ik, 'je bent formidabel en een andere keer mag je me best klaarlikken, maar voorlopig even niet. Voorlopig moet ik zuinig zijn op mijn zaad. Voor iemand die op het punt staat de vrouw van zijn leven te ontmoeten is een zak vol zaad geen overdreven luxe.' (*KH*, p. 127)

In deze passage wordt enerzijds andermaal het idee van menselijke seksualiteit gedeterritorialiseerd en Maurice' dierlijkheid benadrukt. Anderzijds kunnen we hier ook, hoe controversieel dit ook kan klinken, spreken van een intieme mens-dierrelatie waarbij de grenzen van bestaande categoriseringen tussen mensen en dieren verschuiven en poreus worden. Man en hond worden door deze zoöfiele handeling als deel uitmakend van dezelfde groepering voorgesteld.

Ook in de vrijscènes tussen Maurice en Do speelt Maurice' hond Slava nog een belangrijke rol, niet alleen als motor voor de handeling, maar ook als volwaardig handelend personage. In één van die eerste scènes tussen Do en Maurice op de sofa waarin Maurice Do tot een hoogtepunt probeert te brengen, komt Slava erbij op een beslissend moment (*KH*, p. 194). Maurice beschrijft de scène als volgt: 'Net toen ik het voor gezien hield, kwam er echter hulp uit onverwachte hoek. Aangetrokken door de vrijkomende dampen sprong Slava erbij, bereid om voor het baasje door het vuur te gaan. Goh, die Slava. Zoals die likken kon' (pp. 194-195). In deze passage fungeert Slava als een deus ex machina. Ze neemt letterlijk en figuurlijk ook de rol van haar baas over door Maurice te helpen – beter dan wat hijzelf ooit zou kunnen – om Do tot een climax te leiden: 'Neem maar van mij aan dat een koele hondenneus meer vermag dan een warme eikel of een vingertop. Adolphe begon steeds harder te zuchten en naderde alvast haar hoogtepunt' (*KH*, p. 195). Deze scène kunnen we eveneens lezen als een vorm van *interspecies*-intimiteit die bovendien impliceert dat er een eigen taalspel bestaat tussen Do en de hond. Maurice ziet als het ware hoe Do en Slava met elkaar communiceren via gebaren

en misschien ook via oogcontact of andere niet-menselijke en -logocentrische uitdrukkingsvormen. Ook in deze interrelatie tussen Slava, Maurice en Do worden de grenzen tussen menselijkheid en dierlijkheid poreus. Men weet bijvoorbeeld niet meer met zekerheid wie wie is. Wie is de Beauty, wie is het beest? Wie voert Do eigenlijk tot haar hoogtepunt, Maurice of Slava? Aangezien zowel Do als Maurice in het verhaal gedeterritorialiseerd worden ten opzichte van menselijke normen en dierlijke vormen en gedragingen aannemen, weten we immers niet meer in welke fase we ons bevinden op de schaal van het menselijke en het dierlijke.

In de scène waarin Maurice en Do Slava's bord als eetgerei gebruiken kunnen we een andere intercorporele verhaallijn nasporen. Tijdens het kerstdiner waarbij Maurice en Do op hun hotelkamer picknicken, verschijnt de hond weer als een cruciale actor en mediator: 'wederom hielp Slava ons uit de brand. Haar diepe etensbak met HOND kon makkelijk als bord voor twee dienstdoen, en in haar koffertje zaten nog een mes, een lepel en een vork' (*KH*, p. 360). Ook het gegeven dat Maurice een apart koffertje heeft voorzien voor Slava kan als ongewoon overkomen vanuit een antropocentrische logica, maar in de verhaalwereld komt dit vanzelfsprekend over. Die koffer heeft Maurice immers voor de reis gevuld 'met [...] een butagasstelletje van Campingaz met een minipan om vlees te koken, een mes, een vork en een lepel [...]' (p. 217), om in Slava's vleesbehoefte te voorzien zoals hij dat voor een mens zou doen. Zoals in de vorige scènes geeft deze passage niet alleen een symbiotische relatie maar ook een perspectiefverandering weer, die ingeleid wordt door de verwisseling van status en rol. Wat voor de hond geldt (i.c. zijn etensbord), is hier namelijk ook goed voor de mens, en omgekeerd. Slava lijkt hier overigens als dier bevoorrecht te zijn. Het 'vlees voor Slava' wordt op de Campingaz gekookt (*KH*, p. 360). Hier wordt rekening gehouden met Slava's hondeneigenschap als vleeseter, maar tegelijkertijd kan men zich ook afvragen waarom Do en Maurice hun eten niet eens opwarmen. Uit de tekst blijkt bovendien tot tweemaal toe dat Maurice jaloers is op Slava. Hij zou zoals Slava vlees willen eten en eigenlijk een hond willen zijn. Zo bedenkt Maurice een tweede keer in een innerlijk monoloog:

> Ik was weer jaloers op Slava. Ze had haar plak ossenhaas al gehad en lag met vier poten in de lucht te wentelen naast haar bal, niet gehinderd door enige bijgedachte, laat staan door compassie met de geslachte koe. En ze hoefde zich nooit op te doffen ook. Wij konden weer met make-up, scheerkwast, deostick en haarföhn aan de gang en zij was van zichzelf al een plaatje. [...] Was ik een hond geweest, zo overwoog ik nu, blij zou ik neuken. Maar het aardige van de hond was nu net dat hij ook blij was als hij niet kon neuken. (*KH*, p. 355)

Vanuit Maurice' perspectief is het leven van een hond met andere woorden beter dan dat van een mens. Hij zou dus liever een hond willen zijn. Dit kunnen we ook in het verlengde van zijn ontgoocheling ten opzichte van de mensenwereld lezen, zoals we hierboven gezien hebben. Na het verlies van zijn kat heeft Maurice namelijk beslist om een deel van de 'mensheid de rug [...]' toe te keren (p. 38) en wendt hij zich vanaf dat moment tot het dier waarin hij zich het meest herkent, namelijk een hond.

Daarnaast blijkt het voor Maurice ook normaal dat Slava met hem aan tafel eet in het verhaal. Dit blijkt het duidelijkst op het einde van de roman. Na de dood van Do bestelt Maurice als 'weduwnaar' op Valentijn toch een valentijnsmenu (p. 434):

> Op de dag zelf bestel ik in een vernieuwde poging tot rouwverwerking een valentijnsmenu bij restaurant De Gebroken Notelaar op de Grote Markt. Aanvankelijk weigeren ze het op te dienen omdat ik niet in gezelschap van een 'lief' ben en hun menu bestemd is voor twee personen. Ik zeg dat ik wel in gezelschap ben van mijn hond, ook een persoon en een geliefd persoon. Als ze bereid zijn een bordje voor mijn hond te dekken, zal ik graag de volle poet betalen. Ze stemmen in met de deal. Slava mag op de stoel tegenover me plaatsnemen. (*KH*, p. 438)

Ook al spreekt Slava geen menselijke taal, toch leest Maurice haar het menu voor alsof hij er hier van uitgaat dat ze er misschien iets van zou kunnen begrijpen. Hier krijgt men eveneens een rolverwisseling tussen hond en mens, maar waarbij sterk de nadruk wordt gelegd op het idee dat wat voor de mens geldt, ook goed is voor de hond. Bovendien beschouwt Maurice Slava in meerdere opzichten als zijn vrouw. Zo koopt Maurice vlak vóór ze op restaurant gaan voor Slava een valentijnscadeau waarbij hij haar 'mijn vrouwtje' noemt: 'Ik koop een tartaarhart voor Slava en verkruimel het op de straatstenen. Ze verslindt het. De roos maak ik aan haar halsband vast. Staat je goed, Slava. Staat je goed, mijn vrouwtje' (p. 437). In deze passages is het ook letterlijk alsof Slava de plaats van Do heeft ingenomen. Men kan hier spreken van een spiegelend verband tussen de teef Slava en de vrouw Do. De benamingen die Maurice gebruikt om over Slava te spreken, waren eveneens van toepassing op Do toen ze er nog was. Zo noemt hij Slava zijn 'vrouwtje', 'zijn geliefd persoon' en zijn 'dierlijke tafeldame' (p. 438). Do kan overigens ook in bepaalde opzichten geassocieerd worden met een hond. Door haar echte naam Dora *Dhont* ontstaat er bijvoorbeeld dubbelzinnigheid over Do's mens-*hond*identiteit. Bij de ontmoeting van Do met Maurice en Slava eerder in het boek kwam tegelijk die nauwe en associatieve band tussen Maurice' hond en Do al naar voren:

> Hijgend ging ze tegenover me zitten. Haar ogen stonden vermoeid en haar schouders hingen. Haar geblondeerde krullen daarentegen sprongen levendig alle kanten op als om haar moeheid wat te compenseren. Slava wipte op haar schoot. Ik gebood haar om er weer vanaf te komen. 'Laat maar', zei Adolphe. 'Honden lopen mij altijd achterna en vice versa. Dat zit in de aard van het beestje.' 'Welk beestje' vroeg ik. (*KH*, p. 172)

Door de vraag van de ik-verteller Maurice ontstaat er dubbelzinnigheid over welk 'beestje' Do het precies heeft: over zichzelf of over de hond? Uit Maurice' vraag blijkt ook dat hij Slava niet per se als een 'beestje' beschouwt. Ook fysieke gelijkenissen tussen beide figuren vallen in Maurice' beschrijvingen van Slava en Do op. Zo overdenkt Maurice bij zijn kennismaking met Slava: 'Hoe kwam ik dan aan dit fraai gekrulde schepseltje van vlees en bloed?' (p. 164). Later verwijst hij naar Do als zijn 'diervriendelijke krullenkop' (p. 335). Door deze vergelijkbare relatie tussen de vrouw Do en de hond Slava ontstaat er een schemerzone tussen vrouw en hond.

Deze dynamische mens-dierrelaties gaan niet alleen uit van Maurice' mijmeringen en overpeinzingen, maar ook van concrete scènes in de roman en worden ingebed in de grotere verhaallijnen van het boek. Door de scenische beschrijvingen en handelingen alsook de dialogen in de directe rede bieden deze taferelen *interspecies*-ervaringen die een eigen authenticiteit behelzen. Dat authentieke effect komt in de roman vooral voort uit de illusie van directheid die de tekst oproept. De tekst wekt anders gezegd het gevoel dat dit allemaal uit het leven gegrepen is. Wanneer Slava en Maurice aan het wandelen zijn in Oostende, komen ze op een gegeven moment op de dijk bij het standbeeld van Leopold I: 'Midden op een plein bevond zich een standbeeld van Leopold I te paard. Hoewel het op een hoge sokkel stond, kwam het paard zo levensecht over dat Slava luid begon te blaffen en omhoogsprong naar de bronzen staart' (*KH*, p. 380). Deze scenische passage, waarin het paard in het standbeeld voor Slava echt is, thematiseert het idee dat de dierenrepresentatie in de kunst ook zo 'levensecht' of levendig kan overkomen dat men de hond als het ware hoort blaffen.

Het idee dat fictie dus een eigen authenticiteit kan behelzen, komt eerder in het boek al aan bod met betrekking tot het verhaal over het paard uit Turijn dat door Nietzsche 'om de hals werd gevallen' (p. 292). Maurice is de mening toegedaan dat dit verhaal over Nietzsche misschien wel pure fictie is. Daarop antwoordt Do:

> 'Ach, wat maakt dat uit', zei Do geagiteerd. 'Dan hebben we het over een zwaarbeladen onderwerp, en dan gaat hij mijn woorden wegen op hun waarheids- of originaliteitsgehalte. [...] Maar een goed verhaal is een goed

> verhaal. En of dit verhaal wel of niet is gebeurd, heeft geen enkel belang. Of het vaak verteld werd nog minder. [...] Het gaat om de onderstroom. Ik wil daar iets mee uitdrukken. [...] Denk eens aan Raskolnikov. Heb jij jezelf nooit geïdentificeerd met Raskolnikov, die in zijn droom opkwam voor een paard dat door boeren werd afgetuigd? Heb jij dat dode paard niet net als Raskolnikov om de hals willen vallen? Of dacht je toen ook: waar zal ik me druk over maken. *Schuld en boete* is niet echt gebeurd, en een droom is maar een droom. Dostojevski heeft de hele boel verzonnen.' (*KH*, pp. 295-296)

Nietzsches medeleven met een paard in Turijn brengt Do in verband met het denkbeeldige verhaal over Dostojevski's personage Raskolnikov en zijn medelijden met een paard [103]. Zo vervolgt ze haar redenering en concludeert in verband met Nietzsche dat '"[...] [t]oen Nietzsche dat [zielig] paard om de hals viel, [...] hij de belangrijkste ontdekking van zijn leven [heeft] gedaan"'. Waar het dan ook om draait voor Do, is '"[d]at waarachtig medelijden, medelijden dat je hart doorklieft, je domweg overkomt. Zoals verliefdheid. Zoals geilheid. Zoals alles wat ons werkelijk raakt. [...]"' (pp. 296-297). Uit Do's kunstopvatting kunnen we met betrekking tot *Koetsier Herfst* een logica afleiden die van belang is om zich alternatieve omgangsvormen met de dieren te kunnen inbeelden. Het gaat namelijk om de gedachte dat het niet is omdat iets misschien niet gebeurd is of waar is, of niet 'in het echt' bestaat (het paard van het Leopold I-standbeeld, het verhaal over Nietzsches of Raskolnikovs paard of nog dat over Mutsaers en haar lijfpaard), dat het daarom geen bestaansrecht heeft en bovendien geen 'werkelijke' gedachten, emoties en gevoelens zoals medelijden bij de toehoorder of lezer kan losmaken.

Aan de uitgebeelde interrelaties tussen de diersoorten in Mutsaers' werk kan ook een referentiële waarde gekoppeld worden dankzij de zojuist genoemde overeenkomsten tussen honden en mensen. Deze kunnen immers in ethologisch opzicht geverifieerd worden: alles blijkt te kloppen. Toch is de vraag zoals gezegd niet zozeer of de uitgebeelde mens-diersituaties in Mutsaers' roman echt of waar zijn. Het gaat om het experiëntiële effect dat Mutsaers' fictie ten opzichte van deze situaties teweegbrengt. Van belang zijn ook de gedachten en emoties, waaronder medelijden, die deze virtueel-authentieke mens-dierrepresentaties kunnen veroorzaken, denk aan de verhalen over Do en de kreeften alsook over Maurice en Slava bijvoorbeeld. Daarbij staat centraal hoe dergelijke verhalen mede door de scenische en performatieve weergave het oorspronkelijke 'repertoire' of de 'ervaringskennis' (zie Missinne, 2013, p. 132 en Caracciolo, 2014) van de lezer op cognitief vlak uitbreiden. Hierdoor roepen deze passages over mens-dierrelaties uit Mutsaers' roman sterke zoöpolitieke configuraties op. In de besproken seksuele

scènes wordt enerzijds sterk de nadruk gelegd op Do's en Maurice' dierlijkheid. Anderzijds wordt er ook gesuggereerd dat niet alleen de mens maar ook bepaalde diersoorten zoals de hond en de kat orale seks of seksueel plezier kunnen ondervinden. Bovendien wordt in de scène waarin Maurice, Slava en Do samen eten een andere overeenkomst tussen mens en hond benadrukt met betrekking tot eetgedrag. Uit de tekst ontstaat de indruk dat het natuurlijk en vanzelfsprekend is dat Maurice en zijn hond Slava samen aan tafel eten en met elkaar als gelijken communiceren en handelen. De hond neemt overigens in meerdere opzichten een vooraanstaande rol en positie in het boek in ten opzichte van de menselijke personages en meer bepaald Maurice. Deze gemeenschappelijke gedragingen en tegelijk verschuivingen tussen mens en dier worden zichtbaar als men bij het lezen van een zuiver antropocentrisch perspectief afstapt. Dit impliceert niet alleen een hiërarchische perspectiefverandering tussen mensen en dieren en een decentralisatie van het menselijke subject, maar ook een doorbreking van de grenzen tussen bepaalde diersoorten. Ze lijken niet meer in een verticale, hiërarchische wereld samen te leven, maar in een horizontale wereld, naast en met elkaar. In tegenstelling tot de conventionele categoriseringen, zou men zich dus een andere politieke constellatie kunnen inbeelden waartoe zowel mensen als honden (en katten) (op gelijke voet) kunnen behoren.

Conclusie

De eerste drie onderdelen van dit hoofdstuk over *Koetsier Herfst* hadden als bijzondere focus het personage Do. Dit vrouwelijke hoofdpersonage werd telkens besproken in correlatie met een aantal dierenfiguren. In eerste instantie ging het om Do als kat, dan als kreeft en ten slotte als vis via het Jezus-beeld. Via het (voortdurend) metamorfoserende personage Do werd vervolgens in een vierde sectie ook het vertellerspersonage Maurice als dier, meer bepaald als hond, beschouwd. Deze verschillende dieren waarmee vooral Do en Maurice in verband worden gebracht, fungeren veelal als dierlijke tegenhangers of 'tegenovers' (Cornelissen, 2012, p. 245) voor de ogenschijnlijk menselijke personages in het verhaal. Doordat hun menselijkheid steevast gedeterritorialiseerd wordt en hun dierlijkheid gereterritorialiseerd wordt in het boek zijn ze hybride personages. De schemerzones tussen mens en dier en de dierwordingen die hierdoor ontstaan, staan in het verlengde van een politiek-filosofisch discours dat pleit voor een biogeoriënteerde gelijkheid tussen mens en dier. In Mutsaers' taal en literatuur zijn, in het voetspoor van La

Fontaine, '[…] alle schepselen gewoon [leeuwen] en weten mens en dier precies hoe laat het is' (*P*, p. 76).

In het vijfde onderdeel van dit hoofdstuk heb ik aan de hand van de figuren van de kat en de hond gefocust op een poëticale verschuiving in Mutsaers' roman, die van 'virtualiteit', fantasie naar meer feitelijkheid loopt. Deze evolutie kunnen we verbinden met de intrede van het zoömorfe personage Slava in de verhaalwereld. Deze figuur en vooral diens relatie(s) met de personages Do en Maurice heb ik in het laatste onderdeel uitvoerig besproken. Zo kunnen we in Mutsaers' roman virtueel-authentieke interrelaties tussen de diersoorten, meer bepaald tussen hond en mens, terugvinden. Deze berusten in het bijzonder op gemeenschappelijke handelingen, taalspelen en communicatievormen.

Op grond van deze dynamische hybridiseringen, dierwordingen en intersubjectieve en -corporele mens-dierrelaties, waarbij dierlijkheid en menselijkheid op velerlei manieren in elkaar overlopen, worden in *Koetsier Herfst*, zoals ik in het voorgaande heb trachten aan te tonen, de bestaande hiërarchische categorieën van mens en dier doorbroken. De roman stuurt duidelijk aan op een dierlijke ervaring en kijk op de wereld. Vanuit een dergelijk animaal perspectief worden de zojuist genoemde alternatieve verhoudingen en groeperingen tussen bepaalde dieren in Mutsaers' werk virtueel én politiek denkbaar gemaakt.

We hebben hier ook gezien hoe fictieve verhaallijnen, kritische statements en beeldmateriaal in Mutsaers' werk nauw met elkaar verstrengeld zijn en vormgeven aan mens-diergrensvervagingen en aan een veelvoud aan menselijke en dierlijke vormen. In Mutsaers' zoöpoëticale en -politieke configuraties wordt de gedachte van een grote multipliciteit tussen mensen en dieren op een figuratieve en performatieve manier vormgegeven. In de roman *Koetsier Herfst* wordt namelijk naast de hond/kat-mensrelatie een bredere waaier aan diersoorten omhelsd, zoals het voorbeeld van Do als kat en vis tegelijk, zwemmend tussen horden kreeften, goed illustreert. Zo worden in Mutsaers' werk nog andere alternatieve samenhorigheidsrelaties gesuggereerd, die niet enkel de dieren betreffen waarmee de westerse mens in historisch en cultureel opzicht tot nu toe het meest verwant is geweest. Men kan dus stellen dat Mutsaers dierenverhalen schrijft en verbeeldt die misschien nog niet plaatsgevonden hebben. Op die manier roept de schrijfster als het ware een 'posthistorisch' perspectief in het leven waarin een verzoening van de mens met het dier (Agamben, 2006) in al zijn veelzijdigheid mogelijk wordt.

Besluit



In deze studie zijn we op zoek gegaan naar het dier, we zijn het achternagelopen, hebben het bij vlagen hopen te kunnen vatten en "afmaken", maar het dier is er weer "als een haas" vandoor gegaan en zo zijn we weer bij onszelf, de mens, beland. Toch kan ik nu zeggen 'Het dier is af!', zoals Charlotte Mutsaers ooit zei met betrekking tot haar roman *Rachels rokje* (zie *P*, p. 213). Op de omslag van de vierde druk van dit boek zien we een vrouw in de gedaante van een vogel afgebeeld. De vogel, het dier, betreft de 'afgebeelde zelf waarvan' de mens al die jaren misschien 'geen flauw benul' van had, '[m]aar het werd volbracht' (*RR*, p. 292). Deze representatie van de mens – de vrouw met een rode jurk – in het lichaam van het dier – de vogel – vertoont duidelijk een combinatie van een zoömorfe en antropomorfe figuratie, en in het verlengde hiervan wat mij gedurende dit onderzoek heeft beziggehouden, namelijk de complexe relatie tussen mens en dier.

Mijn aandacht werd in Mutsaers' oeuvre eerst en vooral op het dier gevestigd door het beeldende medium, zoals het zojuist genoemde beeld van een vogel en een vrouw duidelijk maakt. Wie naar Mutsaers' creatief werk en meer bepaald naar haar iconografische werken kijkt, kan niet anders dan de dieren zien die erin voorkomen. Als de afgebeelde vogels, honden, inktvissen, hazen, ratten, varkens, paarden, vissen en zo zijn er nog meer, goed zichtbaar zijn en nog te tellen zijn in Mutsaers' beeldende kunst, is het haast onmogelijk om alle dieren die het fictieve werk van de schrijfster bewonen op te sporen en te noemen. Niet alleen omdat er in Mutsaers' fictie zoveel dieren zijn, maar ook omdat ze – paradoxaal genoeg – door hun vanzelfsprekende aanwezigheid en hun intrinsieke verbondenheid met de menselijke personages uit

het zicht dreigen te verdwijnen van de lezer die zich er niet expliciet op toelegt. Dit verklaart misschien ook waarom tot op heden – opvallend genoeg – geen enkele studie over Mutsaers' werk en de dierenproblematiek als zodanig het daglicht heeft gezien.

In het mutsaersiaanse fictieve universum werd mijn aandacht op het dier eigenaardig genoeg niet zozeer getrokken door de dieren zelf en ook niet door sprekende en vertellende dierenpersonages, maar uitgerekend door de menselijke personages en koppels: Rachel Stottermaus (alsook Josefine) en Douglas Distelvink, Do – Adolphe of Dora (alsook Elizabeth Costello) – en Maurice Maillot, en het meisjes- en vrouwenpersonage uit *De markiezin* (alsook de zielsverwante vriendin en vaderfiguur). Deze menselijke personages, hun woorden, gedachten, handelingen en kijk op de wereld zijn de ware aanleiding geweest om het dier in de teksten te analyseren vanuit een ander perspectief dan de gangbare antropocentrische visie op het dier. Deze al dan niet vertellende personages hebben allen op de een of andere manier een bijzondere gevoeligheid en affiniteit voor de dieren, vaak meer dan voor hun menselijke medepersonages. De vrouwelijke protagoniste uit *De markiezin* voelt bijvoorbeeld meer mee met het paard dan met de man uit het ridderverhaal dat ter sprake komt in het boek. Deze menselijke personages beschouwen zichzelf ook niet als meerderwaardig ten opzichte van het dier, maar zoals Maurice Maillot zich in *Koetsier Herfst* aan de lezer voorstelt en nadrukkelijk zegt: 'Gegroet lezer. [...] ik voel me van geen enkel dier de meerdere' (p. 11). Ook gedragen deze verschillende personages zich vaak meer als dier dan als mens. Zo heeft Rachel bijvoorbeeld wolvenmanieren (zie *RR*, p. 196). Deze personages heb ik in deze studie nader onder de loep genomen en besproken in relatie met hun dierlijke tegenhangers, of ze nu deel uitmaken van de verhaalwereld of van hun gedachtewereld, zoals het paard in *De markiezin*, de muis en de vogel in *Rachels rokje* en de hond Slava in *Koetsier Herfst*. Deze mens-dier of hybride figuren en personages hebben het uitgangspunt van deze studie gevormd om de dieren als zodanig te zien en te bestuderen. Het dier in Mutsaers' beeldend en verhalend werk heb ik geanalyseerd en geïnterpreteerd aan de hand van uiteenlopende diergeoriënteerde en interdisciplinaire hypotheses, vragen en beschouwingen. Deze vat ik hier nog even samen.

In het eerste deel van deze studie werden in een eerste hoofdstuk een aantal denkpistes met betrekking tot de dierenthematiek in Mutsaers' werk geformuleerd. Zo werd eerst nagegaan welke dierenaspecten reeds besproken werden in de Mutsaers-studie. In Mutsaers' werk werd het dier vooral als motief en metafoor aangeduid om Mutsaers' schriftuur te kenmerken. De disruptieve en cultuurkritische functie van het dier werd daarbij herhaaldelijk aangekaart. Doordat Mutsaers in haar werk onder meer een omgekeerde wereld in het leven

roept, met het ondermijnen van de conventionele rollen tussen mens en dier tot gevolg, werkt het dier er deregulerend en heeft het een maatschappijkritische uitwerking. Ook het motief van de dierwording werd meermaals door critici aangehaald en onderstreept, maar de complexiteit van dat begrip en de manier waarop het effectief werkt in Mutsaers' literatuur werd niet nader geanalyseerd. Dit in acht nemend heb ik in mijn diergeoriënteerde analyse drie pijlers beschouwd met betrekking tot de dierenrepresentatie in Mutsaers' werk, namelijk de figuratieve, esthetisch-poëticale en ethisch-kritische dimensie. Uitgaande van deze pijlers bestaat het tweede hoofdstuk van deze studie uit de verkenning van dierfilosofische premissen (Derrida en Deleuze) en literair-culturele beschouwingen (*Cultural and Lirerary Animal Studies*). Voortbouwend op deze denkpistes met betrekking tot het dier werd in een derde hoofdstuk een eigen zoöpoëticale en politieke benadering ontwikkeld om zowel Mutsaers' beeldend als literair werk te analyseren. Deze benadering bestaat ten eerste uit een overzicht van de processen van metamorfose, hybriditeit en dierwording enerzijds en van de strategieën van theriantropisme, kritisch antropomorfisme en zoömorfisme anderzijds. Een tweede onderdeel betreft het onderscheid tussen, aan de ene kant, taalstrategieën waarmee aandacht wordt gevraagd voor het dier (onder andere via taalspel en meer specifieke dierpoëticale motieven) en, aan de andere kant, een conceptualisering van taal als een collectie taalspelen, namelijk *interspecies*-communicatievormen. Een derde stap richt zich op de omschrijving van de cognitieve strategieën waarmee kunst en meer bepaald fictie mens-dier- en meersoortige ervaringen (experiëntialiteit en werkelijkheidservaring) en perspectieven (vluchtlijnen en zichtlijnen) kan oproepen. Daar komen zowel narratologische (onder andere de theorie van mogelijke werelden) als sociologisch-ethologische aspecten (met betrekking tot mens-dierinterrelaties en -groeperingen) bij kijken. In wat volgt geef ik de belangrijkste dierpoëticale en -politieke configuraties weer die uit de analyse van de geselecteerde beeldende en verhalende werken van Mutsaers zijn voortgekomen. In meer dan één opzicht overschrijden deze krachtlijnen de zojuist geschetste diergerichte benadering en stellen ze het aanvankelijke methodologische kader in een kritisch daglicht.

Theriantropische beelden: autofictie, intermedialiteit en interteksten

Als we de mens-dierdynamiek in Mutsaers' beeldend werk willen omschrijven, dan kunnen we al snel verschillende terugkerende strategieën ontwaren waarmee Mutsaers het dier zichtbaar maakt en tegelijkertijd haar betrokkenheid bij het dier uitdrukt. Door middel van interteksten en de *parergon* worden bijvoorbeeld in haar schilderijreeksen *La Belle et la Bête* en *Leda en de zwaan* mens-diermetamorfosen aanschouwelijk. Het autofictionele karakter van veel van haar werken zoals

op de foto met rattenmasker tijdens het carnavalsbal *Bal du rat mort*, maar ook in haar vroege schilderwerk *Lepus Timidus* geeft blijk van haar persoonlijk engagement met het dier. Wat de figuratieve compositie betreft, vertonen de verschillende geanalyseerde schilderwerken telkens een theriantropische dimensie, namelijk de combinatie van het beeld van een mens met dat van een dier, waarmee een gedecentreerd perspectief op menselijkheid zichtbaar wordt.

Deze theriantropische strategie heeft in Mutsaers' visueel werk verschillende functies. In *La Belle et la Bête* en de Leda-schilderwerken wordt er vooral een twee-eenheid en een bijzondere verbondenheid tussen mens en dier mee aangeduid. Het gebruik van dierenmaskers in Mutsaers' schilderpraktijk versterkt daarom de theriantropische dynamiek. In Mutsaers' *Lepus Timidus* wijst het hazenmasker gecombineerd met de interfigurale aspecten (vervagende contouren en kleurschakeringen) in de gouache op een *cross-species*proces. In het besproken beeldverhaal *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* heeft de theriantropische strategie door de opzichtige compositie van een man die met een stokpaard loopt een kitscherig en grotesk effect. In Mutsaers' latere zelfenscenering met rattenmasker heeft de maskerade gecombineerd met de intertekstuele verwijzing naar Ensors aanklacht 'Infâmes vivisecteurs' daarentegen een meer uitgesproken politieke en geëngageerde functie.

Het toenemende gebruik van het tekstuele medium in Mutsaers' visuele kunst zorgt per slot van rekening voor een sterkere poëticale en politieke daadkracht. Dit zien we naast Mutsaers' foto met rattenmasker bijvoorbeeld ook goed in Mutsaers' emblemen waarin de wisselwerking tussen tekst en beeld ertoe leidt dat de kritische dierenperspectieven sterker naar voren komen. Hetzelfde geldt voor haar inktviscollages waarbij de woorden 'Write little inkfish', die vaak op de achtergrond van deze beelden verschijnen, een expliciet dierpoëticaal perspectief aangeven. Ook in Mutsaers' ansichtkaart *Tweevarken* zorgt de begeleidende tekst en vooral de intertekstuele verwijzing naar Orwells *Animal Farm* ervoor dat de zoökritische boodschap aanschouwelijk wordt.

In deze theriantropische beelden kunnen we autofictionele en intermediale aspecten alsook interteksten ontwaren. De autofictionele, intermediale en intertekstuele strategieën zijn ten slotte constanten in Mutsaers' werk. De aangestipte autofictionele strategie maakt duidelijk dat Mutsaers' mens-dierconfiguraties schommelen tussen referentiële en fictionele waarde. De inter- en transmediale teneur van haar werk laat zien dat beeldende dierenconfiguraties niet los beschouwd kunnen worden van literair-poëticale dierenmotieven, zoökritische aspecten en de dierwordingsprocessen die zich in Mutsaers' fictie voordoen. Door naar andere dierenteksten en -representaties te verwijzen, plaatst de schrijfster en kunstenares

haar dierenschriftuur en -uitbeeldingen ten slotte expliciet in een diergeoriënteerd referentiekader. De intertekstuele verbanden tussen Mutsaers' vrouwelijke personages Do en Rachel en La Fontaines muizen en kattenmetamorfosen of nog tussen Rachel Stottermaus en Kafka's muizenprotagoniste Josefine werken structurerend voor de animale karakterisering van deze personages. In dat vergelijkende perspectief had ik me ook kunnen richten tot meer dierenteksten uit de hedendaagse Nederlandstalige literatuur als *Jacht* van Elvis Peeters of nog *De ruiter* van Jan van Mersbergen, maar dat heb ik niet gedaan. Verder onderzoek moet uitwijzen wat mijn diergerichte benadering voor dat corpus kan betekenen.

Hybriden en zoömorfe actoren

In Mutsaers' verhalende teksten kunnen we in bepaalde opzichten nog spreken van theriantropische configuraties, maar deze worden er aangevuld met abstractere en meer dynamische mens-dierbewegingen die zich in de taal voltrekken. In *Rachels rokje* is er in plooi tien sprake van een bijzondere relatie tussen een paard en zijn berijder. Door de nauwe verbondenheid tussen beide figuren roept deze passage een theriantropisch beeld op, maar dat al snel plaats maakt voor een *cross-species-* (grensdoorbrekende) dynamiek in de tekst. In *Koetsier Herfst* krijgt men door de beeldende beschrijvingen van Do met katachtige attributen ook de indruk van een theriantropische gestalte. Dat beeld blijft echter niet statisch in het verhaal. Do kunnen we veeleer als een hybride figuur beschouwen. Hybriditeit loopt als een rode draad door de drie geanalyseerde romans van Mutsaers. Alle ogenschijnlijke menselijke hoofdpersonages kunnen we als hybriden identificeren. Dit geldt evenzeer voor Do's mannelijke medeprotagoniste Maurice Maillot als voor de personages Rachel Stottermaus en Douglas Distelvink uit *Rachels rokje* en voor de vrouwelijke protagoniste uit *De markiezin*. Deze personages metamorfoseren niet om van gedaante te veranderen zoals in Kafka's *Die Verwandlung* of in La Fontaines dierenfabels, maar worden opgenomen in een doorlopend wordingsproces waarin menselijke en dierlijke kenmerken en vormen samensmelten. In Mutsaers' fictie worden steevast menselijke normatieve eigenschappen (zoals kledij), gedragspatronen (zoals eetmanieren en seksualiteit), geloofswaarheden (zoals Christus) en denkpatronen (zoals de hiërarchische relatie tussen mens en dier of de mannelijke dominantie) gedeterritorialiseerd om gereterritorialiseerd te worden naar mens-dier maatstaven en een wereldbeeld waarin naast de mens ook het dier een plaats krijgt.

De hybride hoofdpersonages hebben ook allemaal, zoals ik hierboven reeds gezegd heb, een bijzondere affiniteit met de dieren en beschouwen deze als volwaardige subjecten. In Mutsaers' fictie leeft het Amerindiaanse

'perspectivistische' idee dat het stand- en gezichtspunt van waaruit iets bekeken wordt, het subject creëert. Ook treden de protagonisten allemaal op de een of andere manier in relatie met dieren. Dit wil zeggen dat er virtuele ontmoetingen zijn tussen mensen en dieren waarbij de menselijke personages hun handelingen ook aanpassen en structureren in functie van de dieren enerzijds en waarbij de dieren de menselijke personages veranderen en beïnvloeden anderzijds. In dat opzicht zijn de dieren waarmee de menselijke personages interageren in Mutsaers' fictie duidelijk zoömorfe actoren. De invloed die van het dierenpersonage uitgaat, is misschien het sterkst met betrekking tot het schrijverspersonage Maurice in *Koetsier Herfst*. Zo werd Maurice zodanig beïnvloed door zijn kat Grappa dat wanneer zijn kat overlijdt hij geen letter meer op papier krijgt. Grappa was zijn muze, zijn inspiratiebron van wie hij veel geleerd had en aan wie hij zijn bestiaal creatief potentieel te danken had. Nadien treedt de hond Slava in Maurice' leven. Die hond verandert Maurice want hij slaagt erin om met zowel zijn 'engelengeduld' als zijn natuurlijke vrolijkheid Maurice op te fleuren. In het kortverhaal 'Pegasisch' fungeert het paard daarentegen als een meer impliciete, maar essentiële dierlijke actor. Hij maakt als zodanig deel uit van de intrige, beïnvloedt de handeling en is nauw verbonden met de personages van de berijdster en de pikeur.

Wederzijdse mens-diermetaforen, performatieve dierwordingen en dierpoëticale muzen

Op talig vlak kunnen we – na de kritiek die al gewezen had op de dierenmetaforen in Mutsaers' schriftuur – vaststellen dat Mutsaers vaak aandacht vraagt voor het dier. Mutsaers' taal en stijl zijn doordrongen van een animaal perspectief, namelijk van een wederzijdse relatie tussen de semantische domeinen van menselijkheid en dierlijkheid. In *De markiezin* en *Rachels rokje* vinden we veel dierenmetaforen, -metonymieën en asyndetische vergelijkingen terug waarbij objecten (dingen, natuurelementen en ook (inter)teksten) en abstracties (gevoelens) geanimaliseerd worden en op die manier ook een eigen leven gaan leiden als varken, poes, vlinder of kalf. Ook mensen worden vaak vanuit een diermetaforische logica geconstrueerd. Het gaat daarbij vooral om creatieve en wederzijdse MENS IS DIER-metaforen waarbij wat het ene bepaalt, het andere mee bepaalt, maar daarnaast ook om depersonificatie en soms reïficatiemetaforen. De objectenwereld speelt overigens een niet onbelangrijke rol in Mutsaers' werk. In de nadere analyse van de verhouding tussen de dieren en de objecten in Mutsaers' oeuvre ligt nog een uitdaging.

In Mutsaers' romankunst worden niet-levende entiteiten en mensen niet alleen in dierlijke termen uitgebeeld, maar ook op die manier opgevoerd. Dit wordt gerealiseerd via asyndeta, literaliseringen, iconiciteit en performativiteit.

Het meisje uit *De markiezin* kunnen we als een vis zien die samen met de andere vissen bij stormachtig weer onder het modder verdwijnt. Ook in *Koetsier Herfst* kunnen we op dezelfde manier Do als een vis beschouwen. Op het einde voltrekt zich immers onder water Do's viswording. Rachel van haar kant beschouwt zichzelf als kalf en wordt ook kalf. Op het einde voltrekt zich dan op performatieve wijze haar vogelwording. Ook Douglas Distelvink *is* vanaf het begin van de roman een vogel. Deze dierwordingen waaraan de personages in *Rachels rokje* in het bijzonder onderhevig zijn, ontstaan ook via muzikale interferenties en de versnelling van het narratieve ritme. Deze muzikale aspecten wijzen op de algehele meersoortige *zoe*-dynamiek van de roman waarin animale stemmen weergalmen. Vooral in *De markiezin* en in *Rachels rokje* geven de titels, motto's en de namen van de personages poëticale aanwijzingen om de bijzondere perspectiefveranderingen, grensvervagingen en -overgangen tussen mens en dier, paard en beest, vogel en muis, baas en teef, of nog wolf en lam, gewaar te worden.

Mutsaers' zoöpoëtica wordt ook ingegeven door het gebruik van dierpoëticale figuren. Indien in de verhalende werken 'Pegasisch', *De markiezin* en *Rachels rokje* het paard als poëticaal motief een belangrijke rol speelt, fungeren in *Koetsier Herfst* vooral de kat en de hond als muzen voor de schrijversfiguur die hier belichaamd wordt door Maurice. Voor Mutsaers' schriftuur over het algemeen staat, zoals bekend, de inktvis als symbool centraal. Dit zeedier drukt op een poëticaal niveau een evenwicht uit tussen licht en zwaar, inhoud en vorm, enzovoort, maar we kunnen het ook beschouwen als een machtsbalans tussen de esthetisch-poëticale en de kritisch-politieke dimensie van Mutsaers' werk.

Dierenactivisme en zoökritiek

Dat dierenactivistische aspecten en zoökritische uitspraken in Mutsaers' creatief werk voorkomen, is reeds bekend. Dergelijke standpunten staan ook rechtstreeks in het verlengde van Mutsaers' preoccupatie met de dierenwereld "buiten de literatuur". Dit is dus misschien de meest voor de hand liggende component die wijst op een expliciete dierenpoëtica en -politiek in het werk van de schrijfster en kunstenares. Toch kunnen we vaststellen dat Mutsaers via haar fictieve en beeldende configuraties misschien meer bewerkstelligt dan wat een politiek discours over dierenrechten vermag op het vlak van wat ze ooit 'grootscheepse publieksvoorlichting' tegen dierenmishandeling en vivisectieproeven noemde.

Op de speelse Nieuwjaarskaart *Tweevarken*, waarop twee vrolijk stappende varkens afgebeeld worden, speelt indirect een ethisch standpunt over dierenconsumptie een rol. De zoökritische boodschap aan het adres van de mens als ontvanger van het kaartje, verwacht men in deze context op het eerste gezicht

niet. Dit geldt evenzeer voor Mutsaers' dierenemblemen uit *Het circus van de geest* die de onevenwichtige relatie tussen mens en dier problematiseren. Achter Mutsaers' speelse en naïeve tekeningen en teksten schuilt inderdaad vaak een ernstige en scherpe dierkritische dimensie. Dergelijke boodschappen dringen op een sterk suggestieve manier door tot de lezer of toeschouwer in schijnbaar lichtspeelse teksten en beelden.

In verband met de holocaustvergelijking over de behandeling van dieren in de bio-industrie, die meermaals terugkomt in Mutsaers' werk (zowel in een essayistische *frame* in *Bont* als in een fictieve configuratie in *Rachels rokje* en *Koetsier Herfst*), kunnen we een onderscheid maken tussen de retorische context en de inhoudelijk diervriendelijke boodschap. Deze vergelijking dient ertoe om de schrijnwekkende situatie waarin consumptiedieren soms kunnen verkeren, zichtbaar te maken en aan te klagen. In *Koetsier Herfst* wordt dit verband tussen de concentratiekampen en de slachthuizen indirect weergegeven door de intertekstuele verwijzing naar Coetzee's personage Elizabeth Costello uit *The Lives of Animals*. Doordat het personage Do in meerdere opzichten vergeleken kan worden met Costello die dit verband in Coetzee's novelle legt, wordt Do ook zelf met dit soort retoriek geassocieerd. Do's statements staan op die manier in het verlengde van die van Costello, maar tegelijkertijd overschrijden ze deze door de daadkracht waarmee haar retoriek gepaard gaat. Anders dan Coetzee's personage wordt Do niet gemarginaliseerd en voegt ze de daad bij het woord in Mutsaers' verhaal. In dat verband zou de retoriek van het dierenactivisme in relatie met de autofictionele dimensie in Mutsaers' werk verder onderzocht kunnen worden. Ook met betrekking tot haar essays, die ik hier niet primair heb behandeld, maar slechts als secundair object bij de analyse heb betrokken, zou dit interessante perspectieven kunnen opleveren.

Interspecies-relaties en meersoortige samenlevingen

In Mutsaers' werk komen ten slotte vaak *interspecies*-relaties voor. Deze geven blijk van gelijkwaardige verhoudingen tussen mensen en dieren, maar ook van grensverschuivingen. In *De markiezin* krijgen dergelijke mens-dierrelaties vooral vorm door de vele beschrijvingen van onhiërarchische handelingen tussen dieren en mensen en door de innige band van de vrouwelijke protagoniste met de hond en het paard. In *Rachels rokje* worden in de interrelatie tussen het paard en de berijder in plooi tien zowel lichamelijke als sociale grenzen doorbroken. Ook met betrekking tot Rachels verhouding tot Distelvink en tot haar hond Pom vallen dergelijke *cross-species*relaties op. In *Koetsier Herfst* kunnen we dan verschillende virtuele maar natuurlijke intiem-symbiotische en intercorporele relaties tussen mensen en dieren terugvinden. Vooral in de scènes met betrekking tot seksualiteit en eetgedrag waarbij de

hond Slava betrokken wordt, worden de grenzen van bestaande mens-diercategoriseringen poreus en vinden er perspectiefveranderingen plaats.

Bovendien spreken in Mutsaers' fictie de zoömorfe personages niet zoals mensen, en toch kunnen we communicatievormen ontwaren tussen de mensen en de dieren. In *De markiezin* wordt een zeer impliciet *interspecies*-taalspel gesuggereerd. Deze kunnen we uit de situationele context en de dialoog afleiden waarbij de vrouwelijke protagoniste liever tegen de hond dan tegen haar buurvrouw spreekt en op die manier niet alleen communicatievermogen aan de hond toekent, maar zelf ook dierentaal begrijpt. In *Koetsier Herfst* wordt het communicatievermogen van de hond Slava sterk benadrukt door de verteller Maurice. Maurice begrijpt en interpreteert niet alleen de lichaamstaal van Slava, maar handelt er ook naar.

De verschillende *cross-*, *interspecies*-relaties en taalspelen die in Mutsaers' fictie voorkomen, maken duidelijk dat de menselijke personages handelen en bestaan naast andere levensvormen. Deze samenlevingsvormen komen natuurlijk en authentiek over in Mutsaers' verhaalwereld. In die zin maken de menselijke en niet-menselijke dieren in Mutsaers' fictie deel uit van mogelijke meersoortige werelden. Deze fictieve werelden suggereren bovendien alternatieve samenhorigheidsrelaties tussen mensen en andere dieren die de gebruikelijke categorie huisdieren in meer dan één opzicht uitdagen en uitbreiden.

Deze meersoortige samenlevingen die Mutsaers' romans vertonen, resoneren ten slotte met elk ander onderdeel van haar creatieve dierenconfiguraties. De *cross-species*dynamiek die ik in Mutsaers' vroeg schilderwerk *Lepus Timidus* eind jaren zeventig heb geanalyseerd, kondigt de doorslaggevende perspectiefveranderingen en alternatieve mens-dierindelingen aan die we in Mutsaers' romans kunnen terugvinden. Zowel in Mutsaers' beeldende als literaire kunst en op het raakvlak tussen beiden worden zoöpoëticale en -politieke configuraties in het leven geroepen. Als men de afbeelding hierboven van de vrouw in de gedaante van een vogel mag geloven, dan zouden weleens alle distelvinken vrouwen kunnen zijn. En zoals Rachel in *Rachels rokje* suggereert, wie zou er *dan* geen boek over de distelvink in zijn kooi uit Flauberts *Emma Bovary* willen schrijven?

Bibliografie

Achterberg, G. (2003). *Verzamelde gedichten*. Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Adams, C. J. (2007). *The sexual politics of meat*. In L. Kalof & A. J. Fitzgerald (Red.), *The animals reader: The essential classic and contemporary writings* (pp. 171-182). Berg.

Aerden, S. (2010). Schrijf, kleine inktvis. Portret van Charlotte Mutsaers. *Lezen, 5*(2), 4-6.

Agamben, G. (2002/2006). *L'ouvert: de l'homme et de l'animal* (J. Gayraud, Vert.). Payot et Rivages.

Akrich, M., & Latour, B. (1992). A summary of a convenient vocabulary for the semiotics of human and nonhuman assemblies. In W.E. Bijker & J. Law. (Red.), *Shaping technology / building society: Studies in sociotechnical change*. MIT Press.

Androula, M. (2006). Picasso, Dora Maar: il faisait tellement noir. *Critique d'art*, *28*. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://journals.openedition.org/critiquedart/1072.

Armstrong, Ph. (2008). *What animals mean in the fiction of modernity*. Routledge.

Baetens, J. (2018). Interspecies relationships in graphic micronarratives: From Olivier Deprez to Avril-Deprez. In D. Herman (Red.), *Animal comics: Multispecies storyworlds in graphic narratives* (pp. 183-200). Bloomsbury Academic.

Baker, S. (1993/2001). *Picturing the beast: Animals, identity and representation*. University of Illinois Press.

Baker, S. (2012). *Artist/Animal*. University of Minnesota Press.

Baratay, E. (2012). *Le point de vue animal: Une autre version de l'histoire.* Seuil ('Univers UH historique').

Bartelings, N., & Otter, B. den (Red.). (2010). *Grafiek en tekeningen uit de collectie Huisman-van Bergen*. Stichting Vrienden van het Prentenkabinet.

Beaulieu, A. (2011). The status of animality in Deleuze's thought. *Journal for Critical Animal Studies, 9*(1/2), 69-88.

Berger, J. (1980/1991). *About looking*. Vintage.

Bernaerts, L., Caracciolo, M., Herman, L., & Vervaeck, B. (2014). The storied lives of non-human narrators. *Narrative*, *22*(1), 68-93.

Bernaerts, L. (2011). *De retoriek van waanzin: taalhandelingen, onbetrouwbaarheid, delirium en de waanzinnige ik-verteller*. Garant.

Berque, A. (2014). *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine: essai de mésologie*. Belin.

Black, M. (1962). *Models and metaphors*. Cornell University Press.

Bodenburg, J. (2012). *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*. Rombach.

Böhm, A. (2015). ›Anwälte‹, Intellektuelle, Schriftsteller: J.M. Coetzees *The Lives of Animals* zwischen Engagement und Autonomie. *Journal of Literary Theory, 9*(2), 186-211.

Borgards, R. (2009). Hund, Affe, Mensch, Theriotopien bei David Linch, Paulus Potter und Johann Gottfried Schnabel. In M. Bergengruen & R. Borgards (Red.), *Bann der Gewalt: Studien zur Politik, Literatur- und Wissensgeschichte* (pp. 105-142). Wallstein Verlag.

Borgards, R. (2015). Introduction: Cultural and literary animal studies. *Journal of Literary Theory, 9*(2), 155-160.

Borgards, R., Köhring, E., & Kling, A. (Red.). (2015). *Texte zur Tiertheorie*. Stuttgart: Reclam.

Borgards, R. (2016). *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Bousset, H. (1988). Bevlogen lichtheid, *De Gids*, 161 (3), 224-239.

Boven, E. van, & Dorleijn, G. (2015). *Literair mechaniek: inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho.

Bracke, E. (2010). Het beeldende oeuvre van Charlotte Mutsaers, P. C. Hooftprijswinnaar. *Ons Erfdeel*, *53*(1), 124-126.

Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press.

Brems, E. (2003). Een boek om traag te lezen: over de "Emblemata" van Charlotte Mutsaers. In M. van Vaeck, H. Brems & G.H.M. Claassens (Red.), *De steen van Alciato: literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden* (opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat) (pp. 923-943). Peeters.

Brems, H. (2006/2013). *Altijd weer vogels die nesten beginnen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Bert Bakker.

Brockötter, I.-L. (2004). *Beeldspraak in 'Rachels rokje' van Charlotte Mutsaers.* [Ongepubliceerde licentiaatsverhandeling]. Universität Münster.

Bundschuh-van Duikeren, J. (2014). *Geschlecht und Postmoderne: zur Auslotung eines komplexen Verhältnisses am Beispiel des niederländischsprachigen Romans*. V&R unipress.

Burgat, F. (2001). Animaux des contes, animaux de l'histoire. In H. Sybertz, G. Poulouin & B. Lechevalier (Red.), *Les contes et la psychanalyse* (Actes du Colloque de Cerisy, juillet 2000). Les éditions In-Press.

Burgat, F. (2014). Faut-il se débarrasser du concept d'animalité ? *Colloque L'animalité. Rencontres philosophiques et littéraires aux confins de l'anthropologie*. Centre Prospéro, Bruxelles, 5-6 juin 2014.

Burgat, F. (2015). *La cause des animaux. Pour un destin commun*. Buchet/ Chastel: Dans le Vif.

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal, 40*(4), 519-531.

Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. Routledge.

Caracciolo, M. (2014). Experientiality. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Red.), *The living handbook of narratology*. Hamburg University. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality.

Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck en P. Hefting). De Bezige Bij.

Castricano, J. (Red.). (2008). *Animal subjects: An ethical reader in a posthuman world*. Wilfried Laurier UP.

Chejfec, S. (2012). The borrowed voice of animals. *The Yearbook of Comparative Literature*, *58*, 131-138.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (Red.). (1988). *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Laffont.

Chimaira - Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Red.). (2011). *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Transcript.

Cixous, H. (1994). L'amour du loup. *La Métaphore, 2*, 13-37.

Cixous, H. (2003). *L'Amour du loup et autres remords*. Galilée.

Coetzee, J.M. (1999). *The lives of animals*. Princeton University Press.

Cools, H.B., Adé, G., & Malfait, N. (1989). *Dubbeltalent: tentoonstelling 1 april - 13 mei*. Hessenhuis Falconrui 53, Antwerpen.

Cornelissen, N. (2012). *Armando, Brakman, Mutsaers. Over filosofie en literatuur*. Klement.

Corngold, S. (1988). *Franz Kafka: The necessity of form.* Cornell University Press.

Cornips L. (2022). The animal turn in postcolonial (socio)linguistics: The interspecies greeting of the dairy cow. *Journal of Postcolonial Linguistics*, *6*, 210-232.

Cottin, J. (1990). *Jésus-Christ en écriture d'images: premières représentations chrétiennes*. Labor et Fides.

Culic, Z. (2000-2001). A cognitive approach to innovative metaphors derived from root analogies. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, *45-46*, 25-63.

Décarie, I. (2004). Écrire d'une main sauvage (rec. Van *L'amour du loup et autre remords*, d'Hélène Cixous Galilée, 'Lignes fictives'). *Spirale*, *195*, 30-31.

De Lange, H. (2010, 12 april). Bij multitalent Mutsaers is het altijd alles of niets. *Trouw*.

De Ridder, M. (2014). *Behoud de begeerte. Een literaire geschiedenis 1984-2014*. De Bezige Bij.

Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. Presses Universitaires de France.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1976). *Rhizome: introduction*. Les éditions de Minuit.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Les éditions de Minuit.

Deleuze, G., & Parnet, C. (1977/1996). *Dialogues*. Flammarion.

Deleuze, G. (1996). *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Vol. 1). Les éditions de la Différence.

Deleuze, G. (2014). *Francis Bacon. Logica van de gewaarwording* (W. van der Star, Vert.). Ocatvo.

Demeyer, H., & Vitse, S. (2020). *Affectieve crisis, literair herstel: de romans van de millennial-generatie*. Amsterdam University Press.

Dera, J., & Rutten, A. (2011). Klauwen tegen de klippen op: dierwordingen bij Charlotte Mutsaers en Fritzi ten Harmsen van der Beek. *nY*, *11*, 474-485.

Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Flammarion.

Derrida, J. (1999). *L'animal autobiographique*. Galilée.

Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Galilée.

Derrida, J. (2001-2002/2008). *Séminaire La bête et le souverain* (Vol. 1). Galilée.

Desblache, L. (2005). Beauties and beasts: Contrasting visions of animal representation in women's contemporary fiction. *Comparative Critical Studies*, *2*(3), 381-395.

Does, H. van der, *Black Olive Press*, Amstelveen. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op https://www.blackolivepress.nl/blackolivepress/wp/charlotte-mutsaers-beauty-the-beast/

Driscoll, K. (2014). *Toward a poetics of animality: Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka.* [Ongepubliceerd doctoraal proefschrift]. Columbia University.

Eugelink, E. (2001). Het poëtische eurekagevoel van Charlotte Mutsaers, of: De schrijver is een octopus. *Streven*, *68*(1), 15-23.

Ferrari, A., & Petrus, K. (Red.). (2015). *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*. Transcript.

Fingerhut, K.-H. (1969). *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas; offene Erzählgerüste und Figurenspiele*. H. Bouvier.

Florizoone, P. (1994). *James Ensor. Over dierenbescherming en viviseκtie*. James Ensor Archief.

Fludernik, M. (1996). *Towards a 'natural' narratology*. Routledge.

Fludernik, M. (2003). Natural narratology and cognitive parameters. In D. Herman (Red.), *Narrative theory and the cognitive sciences* (pp. 243-267). CSLI.

Fontaine, J. de la (1932). *De fabels van La Fontaine* (M.G.L. Van Loghem, Vert.). Mulder & co.

Fontaine, J. de la (1950). *Discours à Madame De la Sablière (sur l'âme des animaux)* H. Busson en F. Gohin (Red.). Librairie Giard.

Fontaine, J. de la (1991). *Oeuvres complètes*. J.-P. Collinet (Red.). Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Fontaine, J. de la (1995). *De fabels van La Fontaine*. (J. Van den Berg, Vert.). Manteau.

Fontenay, E. de (1998). *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Fayard.

Fraipont, B. (2014). "[H]et dier in al zijn toonaarden". Over zoöpoëticale configuraties in Charlotte Mutsaers' beeldend en literair werk. *Nederlandse Letterkunde, 19*(1), 67-87.

Fraipont, B. (2014). Ensor en Mutsaers blaffen samen: artistiek engagement tegen dierenleed. *Neerlandia*, *118* (3), 13-15.

Fraipont, B. (2016). "Vort paard, hu!": Charlotte Mutsaers' animal writing through Kafka's animal stories. *Journal of Dutch Literature*, *7*(2), 35-49.

Fraipont, B. (2017). “Mensen genoeg die voor vos, varken of lam worden uitgemaakt. Maar omgekeerd?”: Een zoöpoëticale vergelijking tussen Charlotte Mutsaers en La Fontaine’s dierenteksten. *Internationale Neerlandistiek, 55*(1), 23-33.

Fraipont, B. (2017, 16 december). “Geen harnas maar een vacht”. Over *Harnas van Hansaplast* van Charlotte Mutsaers. *deReactor.org*. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.dereactor.org/home/detail/geen_harnas_maar_een_vacht/.

Frentz, T. (2011). Creative metaphors, synchronicity, and quantum physics. *Philosophy and Rhetoric, 44*(2), 101-128.

Fromm, H. (2000). Coetzee’s postmodern animals. *The Hudson Review, 53*(2), 336-344.

Gage, J. (1999). *Color and meaning: Art, science, and symbolism*. University of California Press.

Gantz, T. (2004). *Mythes de la Grèce archaïque* (D. Auger & B. Leclercq-Neveu, Vert.). Belin.

Garcia, T. (2011). *Nous, animaux et humains. Actualité de Jeremy Bentham*. François Bourin.

Genaivre, M. (2011). Des hommes et des couleurs (Dossier couleurs – 10 jours pigmentés). *L’Intermède*. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.lintermede.com/dossier-couleurs-michel-pastoureau-couleurs-portrait-theorie.php.

Gielies, S. (2008, 18 januari). Muze uit een biefstukbar. *De Standaard*.

Gielis, S. (2009). Mensenwensen. Dierenrollen in Charlotte Mutsaers’ *Koetsier Herfst*. *Dietsche Warande & Belfort*, *154*(3), 500-507.

Gielkens, J. , & Tonkens, P. (Red.). (1987). *Kom met een gesis van vleugels* (met tek. door Charlotte Mutsaers). Athabasca.

Gisi, L.M. (2015). Robert Walsers Tiere. In A. Choné & C. Repussard (Red.), *Von Menschen und Tieren. Wissen, Repräsentationen, Interaktionen* (pp. 149-169). Presses Universitaires de Strasbourg (Recherches germaniques. Hors-série 10).

Goatly, A. (2006). Humans, animals, and metaphors. *Society & Animals, 14*(1), 15-37.

Goedegebuure, J. (2008, 26 januari). Slanke, maar stevige damesvuist. *Brabants Dagblad*.

Goldberg, I., Flahutez, F., & Panayota, V. (Red.). (2010). *Visage et portrait, visage ou portrait*. Presses universitaires de Paris Ouest.

Grimm, H., & Otterstedt, C. (Red.). (2012). *Das Tier an sich: Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Vandenhoeck & Ruprecht.

Groenteman, H. (2002, 2 augustus). Marathoninterview Charlotte Mutsaers. *VPRO*. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op https://www.vpro.nl/programmas/marathoninterview/luister/overzicht/m/charlotte-mutsaers.html.

Hageraats, K. (1989, 10 februari). *De markiezin* van Charlotte Mutsaers: Een oorlogsschip als vriendin. *De Tijd*.

Haraway, D. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.

Harel, N. (2009). The animal voice behind the animal fable. *Journal for Critical Animal Studies*, *7*(2), 9-21.

Hartmann, P. (1996). *Kunstlexikon*. Beyars GmbH. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6332.html.

Hefting, P. (1994-1995). De picturale, klare lijn en het onzichtbare. Het beeldende werk van Charlotte Mutsaers (speciaal nummer over Charlotte Mutsaers). *Bzzlletin*, *24*(225), 11-20.

Heise, U. (2020). Multispecies Futures and the Study of Culture. In D. Bachmann-Medick, J. Kugele & A. Nünning (Red.), *Futures of the Study of Culture. Interdisciplinary Perspectives, Global Challenges* (pp. 274-287). (Vol. 8 – Concepts for the Study of Culture). De Gruyter.

Hermans, T., & Hoogendonk, M. (Red.). (2000). *Fik & Snik. Over Charlotte Mutsaers, schilderes en schrijfster*. Meulenhoff.

Heumakers, A. (1996). Opruimen en hemelvaart: over de autobiografische roman. *Raster, 74*, 49-59.

Heumakers, A. (2008). Charlotteske kanten: waar gaat *Koetsier Herfst* over? *De Revisor, 34*(2-3), 147-154.

Herman, D. (2011). Storyworld/Umwelt: Nonhuman experiences in graphic narratives. *SubStance, 40*(1), 156-181.

Herman, D. (2016). Animal autobiography; Or, narration beyond the human. *Humanities, 5*(4), 1-17.

Herman, D. (Red.). (2018). *Animal comics: Multispecies storyworlds in graphic narratives*. Bloomsbury Academic.

Herman, L., & Vervaeck, B. (2001/2009). *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Vantilt.

Heymans, J. (1996-1997). De avonturen van mijnheer Donselaer: Enkele opmerkingen bij een stripverhaal van Charlotte Mutsaers (speciaal nummer over Charlotte Mutsaers). *Bzzlletin, 26*(238), 74-76.

Hix, H.L. (2012). Hybridity is the new metamorphosis. *Comparative Critical Studies, 9*(3), 271-283.

Honings, R., & Op de Beek, E. (Red.). (2023). *Animals in Dutch travel writing, 1800-present*. Amsterdam University Press.

Horowitz, A. (2012). *De wereld van de hond: wat honden zien, ruiken en weten*. Balans.

Huisman, D. (Red.). (2009). *Dictionnaire des philosophes*. PUF.

Jong, M.J.G. de (1986). *De waarheid (?) omtrent Richard Simmillion. Een essay over een onvoltooide autobiografie van Willem Frederik Hermans*. De Prom.

Kafka, F. (1993). *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Kritische uitgave. Jost Schillemeit (Red.). Fischer.

Kafka, F. (1994). *Drucke zu Lebzeiten.* Kritische uitgave. H.-G. Koch, W. Kittler & G. Neumann (Red.). Fischer.

Kalof, L., & Fitzgerald, A. (Red.). (2007). *The animals reader: The essential classic and contemporary writings*. Berg.

Keen, S. (2007). *Empathy and the novel*. Oxford University Press.

Keller, L. aan Mutsaers, C. (2004). (dankbrief aan Mutsaers voor haar bijdrage). Mutsaers-archief, Letterkundig Museum, Den Haag.

Keuning, N. (1988, 1 december). Charlotte Mutsaers nu met louter woorden: De markiezin, mooie dialoog in proza-miniaturen. *Haarlems Dagblad*.

Korsten, W.F. (2002). *Lessen in literatuur*. Vantilt.

Kraamer, J. (1994-1995). Een zee van taal: over De markiezin (speciaal nummer over Charlotte Mutsaers). *Bzzlletin, 24*(225), 45-48.

Krass, A. (2015). Die Spur der Zentauren. Pferde- und Eselmänner in der deutschen Literatur des Mittelalters. In H.-J. Scheuer & U. Vedder (Red.), *Tier im Text: Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen* (pp. 81-96). Peter Lang.

Kremer, D. (1994). Verschollen. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman "Der Verschollene". *Text+Kritik, 7*, 238-253.

Kusters, W. (2008). *Koolhaas' dieren: over de biologie van een schrijver*. Vantilt.

Latour, B. (1999). *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. La Découverte.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

Liebmann, C. Chr., & Welsch, N. (2012). *Farben: Natur, Technik, Kunst*. Spektrum.

Linzey, A. (1995). *Animal theology*. University of Illinois Press.

Lisse, M. (2015). L'hymen de Levinas. In A. Breitling, C. Bremmers & A. Cools (Red.), *Debating Levinas' Legacy* (pp. 296-306). Brill.

Lönngren, A.-S. (2015). *Following the animal: Power, agency, and human-animal transformations in modern, Northern-European literature*. Cambridge Scholars Publishing.

Looveren, H. van (2008). Charlotte Mutsaers. *Vlaanderen, 57*(320), 147.

Lucht, M., & Yarri, D. (Red.). (2010). *Kafka's creatures: Animals, hybrids, and other fantastic beings*. Rowman & Littlefield.

Lundblad, M. (2013). *The birth of a jungle: Animality in progressive-era U.S. literature and culture*. Oxford University Press.

McHugh, S. (2009). Literary animal agents. *Modern Language Association*, *124*(2), 487-495.

McHugh, S. (2011). *Animal stories: Narrating across species lines*. University of Minnesota Press.

Meijer, E. (2016). Speaking with animals: Philosophical interspecies investigations. In M. Tønnessen, K. Armstrong Oma & S. Rattasepp (Red.), *Thinking about animals in the age of the anthropocene* (pp. 73-88). Lexington Books.

Meijer, E. (2017). Dierentalen en politiek. *Wijsgerig Perspectief op Maatschappij en Wetenschap*, *1*, 7-15.

Meijer, E. (2017). *Political animal voices*. [Doctoraal proefschrift]. University of Amsterdam.

Meijer, E. (2021, 13 april), Een koelvitrine vol ledematen van dode dieren: eigenlijk is dat krankzinnig. *Knack*.

Meijsing, D. (1988, 5 november). Tout va très bien: genadeloze "prozaminiaturen" van Charlotte Mutsaers. *Elsevier*.

Mély F. de (1908). Le Christ à tête d'âne du Palatin. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 52*(2), 82-92.

Missinne, L. (2013). *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Vantilt.

Moe, M.A. (2012). Zoopoetics: A look at Cummings, Merwin, & the expanding field of ecocriticism. *HUMaNIMALIA, 3*(2), 28-55.

Moe, M.A. (2014). *Zoopoetics: Animals and the making of poetry*. Lexington Books.

Morizot, B. (2019). Négociation avec les prédateurs. In K.L. Matignon (Red.), *Revolutions animales : Hommes et animaux, un monde en partage* (pp. 341-357). Les Liens qui Libèrent.

Mutsaers, C. (1983). *Het circus van de geest*. Meulenhoff.

Mutsaers, C. (1984). [Over de onzedelykheid van het hengelen door Charlotte Mutsaers]. *De Gids*, *147*(8,9,10), 833-834. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.dbnl.org/tekst/_gid001198401_01/_gid001198401_01_0260.php.

Mutsaers, C. (1985). *Schilderijen* (met een brief van Fritzi ten Harmsen van der Beek en met een beschouwing van Anneke Oele). Meulenhoff.

Mutsaers, C. (1985). *Hazepeper*. Meulenhoff.

Mutsaers, C. (1986). *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw*. Meulenhoff.

Mutsaers, C. (1987). Wensen voor proefdieren. In B. Bot, *Nederlandse Bond tot Bestrijding van de Vivisectie*, *4*, 8-9.

Mutsaers, C. (1988/2005). *De markiezin*. De Bezige Bij.

Mutsaers, C. (1990). *Kersebloed*. Meulenhoff.

Mutsaers, C. (1995). Vier berichten uit het beestenkabinet. *Tirade*, *39*(361), 488-492.

Mutsaers, C. (1994/1995). *Rachels rokje*. Meulenhoff.

Mutsaers, C. (1994/2014). *Rachels rokje* (met nawoord van Jeroen Dera). De Bezige Bij.

Mutsaers, C. (1996/2010). *Paardejam*. De Bezige Bij.

Mutsaers, C. (1999). *Zeepijn*. Meulenhoff.

Mutsears, C. (2002). *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers*. M. Kregting, A. Portegies, T. van der Waals (Red.). De Bezige Bij.

Mutsaers, C. (2008). *Koetsier Herfst*. De Bezige Bij.

Mutsaers, C. aan Drijgers, M. (2010). (briefwisseling omtrent de duiven in Nederland (2010)). Mutsaers-archief, Letterkundig Museum, Den Haag.

Mutsaers, C. (2010). *Pedante pendules en andere wekkers*. De Bezige Bij.

Mutsaers, C. (2012). *Dooier op drift*. De Bezige Bij.

Mutsaers, C. (2017). *Harnas van Hansaplast*. Das Mag.

Norris, M. (1985). *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst and Lawrence.* Johns Hopkins University Press.

Orwell, G (1945/1977). *Animal Farm*. Penguin books.

Partij voor de dieren. Amsterdam. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.partijvoordedieren.nl.

Pastoureau, M. (2003). *Les couleurs de notre temps*. Bonneton.

Peeters, C. (1988, 5 november). Er loeit een stier in de schoorsteen: de animistische wereld van Charlotte Mutsaers. *Vrij Nederland*.

Peeters, C. (1994, 12 maart). Gemaakt van schrikdraad. *Vrij Nederland*.

Petitjean, E., & Salmon-Alt, S. (2012). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL). Nancy: Ortolang. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.cnrtl.fr/definition/.

Piryns, P. (1994, 19 mei). Baas en Teef. *Knack*.

Raes, S. (2010, 2 april). De wereld van Charlotte Mutsaers. Het Uur van de Wolf (radio-interview met Charlotte Mutsaers). *NPS*. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.uitzendinggemist.net/aflevering/76490/Het_Uur_Van_De_Wolf.html.

Rancière, J. (2012). *La méthode de l'égalité: entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Bayard.

Red een legkip. Amsterdam. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op http://www.redeenlegkip.nl/.

Reugebrink, M. (2005, 3 juli). Hagar Peeters. *Inwijkeling. Literair journaal*.

Ritvo, H. (2007). On the animal turn. *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, *136*(4), 118-122.

Rovers, D. (2003). "Laat dat maar aan de stomerij over". Over ethiek in Charlotte Mutsaers' *Rachels rokje*. *Nederlandse Letterkunde, 8*(4), 320-343.

Rovers, D. (2006). (Over: Mutsaers, Charlotte. Zeepijn. Amsterdam: Meulenhoff, 1999). In A. G. H. Anbeek Van der Meijden, J. Goedegebuure & M. Janssens (Red.), *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. 71e aanvulling (september) (pp. 1-9). Martinus Nijhoff.

Ryan, M.-L. (2006). From parallel universes to possible worlds: Ontological pluralism in physics, narratology, and narrative. *Poetics Today*, *27*(4), 633-674.

Ryan, M.-L. (2014). Narration in various media. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Red.), *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/53.html.

Schiffermüller, I. (2001). Kleine Zoopoetik der Moderne: Robert Musils Tierbilder im Vergleich mit Franz Kafka. In E. Locher (Red.), *Die kleinen Formen in der Moderne* (Essay & Poesie; vol. 13) (pp. 197-218). Studienverlag.

Schmidt, A.M.G. (1970/2013). *Minoes* (met tekeningen van Carl Hollander). Querido.

Sebastian, M. (2015). Holocaustvergleich. In A. Ferrari en K. Petrus (Red.), *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen* (pp. 150-153). Transcript Verlag.

Sereni, S. (2002). "Spiegeltje, spiegeltje aan de wand, wie is de mooiste van het land?": Elektracomplex? Over de moeilijke moeder-dochterverhouding in het werk van Charlotte Mutsaers. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, *118*(1), 3-21.

Sereni, S. (2003). “Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen”. Over Rachel Stottermaus en Emma Bovary – twee zusjes van papier. *Nederlandse Letterkunde*, *8*(2), 141-158.

Sereni, S. (2006). *'Doelgerichte grilligheid'. Een discourstheoretische lectuur van het werk van Charlotte Mutsaers*. [Ongepubliceerd doctoraal proefschrift]. Université de Liège.

Simmons, L., & Armstrong, P. (Red.). (2007). *Knowing Animals*. Brill.

Steinz, P. (2008, 4 juli). Iedere gedreven schrijver is een terrorist. *NRC Handelsblad*.

Stoichita, V.I. (1999). *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*. Droz.

Sztybel, D. (2008). Animals as persons. In J. Castricano (Red.), *Animal subjects: An ethical reader in a posthuman world* (pp. 241-257). Wilfrid Laurier University Press.

Thermann, J. (2010). *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache.* Tectum Verlag.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.

Uffelen, Herbert van (2007). De tweede geboorte: over het individuatieproces, het volwassen worden en de zelfbewustwording in *De kleine Johannes*, *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke*. In I.B. Kalla & B. Czarnecka (Red.), *Volwassen worden: cultuurverschijnsel en literair motief* (met medew. van A. Agnes Sneller) (pp. 105-122). Oficyna Wydawnicza ATUT.

Vaessens, T. (2009). *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Vantilt.

Vaessens, T., & van Dijk, Y. (2011). *Reconsidering the postmodern: European literature beyond relativism*. Amsterdam University Press.

Vanasten, S., Verstraeten P., & De Geest, D. (2010). Poétique/poëtica. Comparer les concepts, une problématique de poétiques comparées. In H. Roland & S. Vanasten (Red.), *Les nouvelles voies du comparatisme* (pp. 125-140). Academia Press.

Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkruijsse, H.P., & Vis, G.J. (Red.). (2012-2016). *Algemeen letterkundig lexicon*. Laatst geraadpleegd op 29 december 2022 op dbnl.org, http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/.

Van Dale (2023). *Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal*. Van Dale.

Van Riet, J. (2008, 18 januari). Duizend vormen van liefde. *De Standaard*.

Vervaeck, B. (1996, 9 februari). Bevlogen lichtheid. *De Morgen*.

Vervaeck, B. (1999a). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Vantilt.

Vervaeck, B. (1999b). Franse gasten in Merelbeke: Stefan Hertmans en het poststructuralisme. *Nieuw Tijdschrift Vrije Universiteit Brussel*, *12*(1), 39-64.

Vervaeck, B. (2001). Essay en vertelling in postmoderne tijden. *Nederlandse Letterkunde*, *6*(4), 289-309.

Vervaeck, B. (2010). Het omgekeerde dubbeltalent. In T. Vaessens & J. Bel (Red.), *Schrijvende vrouwen: een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen, 1880-2010* (pp. 215-219). Amsterdam University Press.

Viveiros de Castro, E. (2004). Exchanging perspectives: The transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies. *Common Knowledge*, *10*(3), 463-484.

Weil, K. (2010). A report on the animal turn. *Differences, 2*, 1-23.

Weil, K. (2012). *Thinking animals: Why animal studies now?* Columnia University Press.

White, C. (2008). *Animals, technology, and the zoopoetics of American modernism*. The Pennsylvania State University.

Wolfe, C. (2003). *Animal rites: American culture, the discourse of species, and posthumanist theory*. University of Chicago Press.

Wolfe, C. (2009). *What is posthumanism?* University of Minnesota Press.

Zhou, J. (1996). *Tiere in der Literatur. Eine komparatistische Untersuchung der Funktion von Tierfiguren bei Franz Kafka und Pu Songling*. Niemeyer.

Žižek, S. (2006). *The Parallax View*. The MIT Press.

Zuiderent, A. (1996). Charlotte Mutsaers, un double talent (Ch. Marcipont, Vert.). *Septentrion*, *25*(1), 70-76.

Illustratieverantwoording

p. 27: *Inktvis* (1990), gemengde techniek (in bezit van de kunstenares). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 33: Mutsaers met rattenmasker Oostende *Bal du Rat Mort* (1998), foto. Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 71: *La Belle et la Bête 3* (1982), gouache (in privébezit). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 72: Affiche van de tentoonstelling *Aangespoeld met pen en penseel: Het literaire en beeldende oeuvre van Charlotte Mutsaers*, Oostende, 31 oktober 2009 - 31 januari 2010, met een reproductie van de gouache *La Belle et la Bête* 3 (zie afbeelding 3). Beschikbaar in de bibliotheekcatalogus van de UGent, https://lib.ugent.be/cata-log/rug01%3A001816920/items/800000078367 (laatst geraadpleegd op 19/12/2017). Copyright: Lammaing.

p. 74 : *La Belle et la Bête 1* (1981), gouache (in privébezit). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij.* Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 79: *La Belle et la Bête 7* (1983), acryl op karton (kunstcollectie AMC (Het Academisch Medisch Centrum)). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 81: *Leda en de zwaan I* (1985), acryl (in privébezit). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 82: *Leda en eend* (1982), acryl (in privébezit). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 84: *Gemaskerd aan de piano* (1977), gouache. In privébezit, met dank aan de eigenares om dit schilderwerk ter beschikking te hebben gesteld. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 85: *Lepus Timidus* (1979), gouache. Oorspronkelijk verschenen in Hermans, T. & Hoogendonk, M. (2000). *Fik & Snik. Over Charlotte Mutsaers, schilderes en schrijfster* (samenstelling). Meulenhoff. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 88: James Ensor, *Infâmes vivisecteurs* (1925), olie.

p. 92: Penseeltekening in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1980). Oorspronkelijk verschenen in Mutsaers, C. (2002). *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* (samenstelling en red. M. Kregting, A. Portegies, T. van der Waals). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 97: Embleem in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1983). Oorspronkelijk verschenen in Mutsaers, C. (1983). *Circus van de geest*. Meulenhoff. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 98: Embleem in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1983). Oorspronkelijk verschenen in Mutsaers, C. (1983). *Circus van de geest*. Meulenhoff. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 99: Penseeltekening in zwart-wit van Charlotte Mutsaers (1980). Oorspronkelijk verschenen in Mutsaers, C. (2002). *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* (samenstelling en red. M. Kregting, A. Portegies, T. van der Waals). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 106: *Khokoulassa* (1984), acryl (kunstcollectie PostNL). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 114: Beeldverhaal achttien uit *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* van Charlotte Mutsaers (1986). Oorspronkelijk verschenen in Mutsaers, C. (1986). *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw*. Meulenhoff. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 118: Ansichtkaart 'Gelukkige Varken' van Charlotte Mutsaers (1988). Oorspronkelijk verschenen in Does, H. van der (1988). *Black Olive Press*. *Blackolivepress.nl*. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 129: *Piëta 6* (1984), acryl (in privébezit). Oorspronkelijk verschenen in Cartens, D. (2009). *Paraat met pen en penseel* (met bijdragen van B. Vervaeck & P. Hefting). De Bezige Bij. Copyright: Charlotte Mutsaers.

p. 135: Omslag van het boek *De markiezin* (achtste druk, 2005). Copyright: De Bezige Bij.

p. 160: Omslag van het boek *De markiezin* (herdruk, 1989). Copyright: Meulenhoff.

p. 164: Omslag van de roman *Rachels rokje* (tweede druk, 1994). Copyright: De Bezige Bij.

p. 165: Omslag van de roman *Rachels rokje* (vierde druk, 1995). Copyright: Meulenhoff.

p. 209: Foto van het geslachte kalf uit *Paardejam (2010)*. Copyright: De Bezige Bij.

p. 218: Omslag van de roman *Koetsier Herfst* (eerste druk, 2008). Copyright: De Bezige Bij.

p. 219: Omslag van de roman *Koetsier Herfst* (zeventiende druk, 2012). Copyright: De Bezige Bij.

p. 220: Omslag van de roman *Koetsier Herfst* (tiende druk, 2009). Copyright: De Bezige Bij.

p. 239: Tekening van Charlotte Mutsaers *Over de onzedelykheid van het hengelen door Charlotte Mutsaers* (1984). Oorspronkelijk verschenen in *De Gids*, 147 (1984), 833. Meulenhoff. Copyright: Charlotte Mutsaers.

Eindnoten

1 Deze beeldende werken zijn in drukvorm verspreid verschenen in de catalogus *Schilderijen* (1985) die na Mutsaers' kunsttentoonstelling in 1985 in Arnhem werd uitgegeven; de tekst-beeldsamenstelling *Fik & Snik* (Hermans & Hoogendonk, 2000) die ter gelegenheid van de overzichtstentoonstelling van Mutsaers' beeldende werk in de Vleeshal van het Frans Hals Museum verscheen; het schrijversprentenboek *Paraat met pen en penseel* (2009) dat naar aanleiding van de latere expositie *Aangespoeld met pen en penseel* verscheen. Deze tentoonstelling liep van oktober 2009 tot januari 2010 in de Venetiaanse Gaanderijen in Oostende en verhuisde vervolgens naar het Letterkundig Museum in Den Haag waar ze van april tot augustus 2010 nog te zien was (zie o.a. Bracke, 2010).

2 In deze studie wordt gebruik gemaakt van de eerste druk uit 1983.

3 Ik maak hier gebruik van de eerste editie verschenen in 1986.

4 'Pegasisch' verscheen oorspronkelijk met drie andere verhalen of 'berichten uit het beestenkabinet' in *Tirade* 39 (1995) 361, pp. 488-493. Ook die andere verhalen waarin dieren voorkomen, namelijk 'kat en hond', 'de haaivis' en de 'kunstkoe', zouden interessant zijn om te analyseren. Omwille van de analyse van het prozawerk beperk ik me echter tot 'Pegasisch' dat bovendien een centrale plaats inneemt in Mutsaers' bundel *Paardejam*.

5 Mutsaers' laatst verschenen roman *Harnas van Hansaplast* (2017) heb ik bewust buiten beschouwing gelaten. Deze roman verscheen eind oktober 2017 en kon daarom niet meer als zodanig geïntegreerd worden in het lopende onderzoek. Zie voor een bespreking van deze roman: B. Fraipont, 'Geen harnas maar een vacht'. Over *Harnas van Hansaplast* van Charlotte Mutsaers, *deReactor.org*, 16 december 2017 (http://www.dereactor.org/home/detail/geen_harnas_maar_een_vacht/, laatst geraadpleegd op 19.12.2022).

6 Tot op heden werden slechts een paar van Mutsaers' boeken vertaald, meer bepaald in het Duits door Marlene Müller-Haas, bijvoorbeeld de romans *Rachel's Röckchen* (vertaald in 1997) en *Kutscher Herbst* (in 2011) alsook meerdere essays in de samenstelling *Kirschenblut* (in 2001).

7 In het kader van mijn analyse van Mutsaers' verhalen komt vooral de nauwe verbondenheid met de dierenwereld aan bod. Zoals we zullen zien, beeldt Mutsaers in haar proza affectieve en emotionele relaties uit die niet alleen betrekking hebben op mensen onderling, maar misschien vaker mensen en dieren betreffen (bijvoorbeeld Maurice Maillot en de hond Slava in *Koetsier Herfst*).

8 Zie *Partij voor de dieren*: http://www.partijvoordedieren.nl (laatst geraadpleegd op 09.08.2016). Deze partij werd in 2002 opgericht en brengt dierenwelzijn en -rechten voor het voetlicht. De partij is inmiddels de grootste dierenrechtenbeweging van Nederland geworden.

9 Zie *Red een legkip*: http://www.redeenlegkip.nl/ (laatst geraadpleegd op 09.08.2016).

10 Brief van Charlotte Mutsaers aan Marleen Drijgers (2010), Letterkundig Museum en Mutsaers-Archief, Den Haag.

11 Zie brief aan Mutsaers' adres van directeur L. Keller, Letterkundig Museum en Mutsaers-Archief, Den Haag.

12 Ik gebruik hier "persoon" in navolging van David Sztybel die in zijn artikel 'animals as persons' het concept *personhood* vanuit een dier-ethisch-filosofische invalshoek herinterpreteert (2008, p. 241).

13 Hierdoor kan Mutsaers' werk ook in verband worden gebracht met theorieën over minoriteiten en gender, en met een 'intersectionele' ('intersectional') benadering van mensen en dieren zoals Donna Haraway in haar filosofisch-feministische theorieën aanhaalt (zie omtrent de dieren in het bijzonder Haraway's boek *When Species Meet* (2008)). Mutsaers' roman *Rachels rokje* (1994) werd trouwens vanuit een genderperspectief besproken in het Duits door Johanna Bundschuh-van Duikeren in *Geschlecht und Postmoderne: zur Auslotung eines komplexen Verhältnisses am Beispiel des niederländischsprachigen Romans* (2014). In haar studie gaat de literatuurwetenschapster in op 'geslachtsdifferentiatie' in postmoderne Nederlandse teksten en laat ze ook zien dat het postmoderne gegeven met betrekking tot de ontmanteling van binaire opposities niet onkritisch moet worden benaderd. Zo haalt ze bijvoorbeeld Herbert Van Uffelen aan die naast deconstructivistische perspectieven in postmoderne romans ook pleit om de 'Freiräume' te beschouwen die 'durch solche textliche Verfahren entstehen [...]' (Bundschuh-van Duikeren, 2014, pp. 152-153). Volgens Van Uffelen is het doel van het deconstructivistische spel niet enkel 'de vernietiging van een structuur [...], maar het scheppen van ruimte voor zelfbewustwording [...]' (Van Uffelen, 2007, p. 117).

14 Het werk van Charlotte Mutsaers getuigt van een grote interartistieke verscheidenheid waarbij de concepten van literatuur en dus ook van poëtica zelf geproblematiseerd worden. Rekening houdend met de "polyfonische" dimensie van Mutsaers' werk wordt de term poëtica hier in een brede en flexibele betekenis opgevat (voor een vergelijkende aanpak van de term, zie Vanasten, Verstraeten en De Geest, 2010). Het heeft zowel betrekking op de scheppende werking van literatuur en kunst als op literatuuropvattingen en contextuele alsook levensbeschouwelijke aspecten van kunst.

15 Mutsaers' standpunt herinnert aan de kritiek die de cultuurwetenschappers Dorfman en Mattelart op Walt Disney uitten in hun studie *How to Read Donald Duck* (1971): 'once the little readers are caught within the pages of the comic, the doors close behind them. The animals become transformed, under the same zoological *form* and the same smiling mask, into monstrous human beings'. De auteurs ervoeren de 'animal-like traits' van de personages als een 'perversion of the true nature of animals' (Geciteerd naar Baker, 2001, pp. 136-137).

16 Mutsaers lijkt hiermee aan te sluiten bij de visie van de geëngageerde Engelse cultuurwetenschapper, schrijver en essayist John Berger die een kritisch licht werpt op de relatie van de mens tot het dier in de periode van de consumptiemaatschappij. In zijn bekende essay 'Why look at animals?' uit 1980 beschouwt Berger de dierenfiguren in Walt Disney als 'human puppets' die de 'pettines of current social relations' bevestigen en universaliseren (1980, p. 13). Ook Steve Baker verwijst hiernaar en spreekt over wat 'has memorably been called [in american culture, BF] "our Walt Disney consciousness"' (2001, p. 25). Daarmee bedoelt hij een vorm van "common-sense consciousness" waarop bijvoorbeeld beelden van een schattige kat of een gelukkige koe zijn gebaseerd. In dergelijke beelden is het echte of levende dier, aldus Baker, onzichtbaar geworden (2001, p. 28).

17 'Animalisatie' wordt in het *Algemeen letterkundig lexicon* gedefinieerd als: 'Het als dierlijk beschrijven van mensen of dingen. Het procedé wordt onder meer gebruikt in dierenfabels waarin dieren de rol van mensen spelen. Ook in strips wordt gebruik gemaakt van animalisatie, zoals in de [Nederlandse] verhalen van Marten Toonder over Tom Poes en de beer Olie B. Bommel, waarbij die laatste bij herhaling een 'heer van stand' wordt genoemd. Ook een plezierdichter als Kees Stip maakt veel gebruik van animalisaties. In het dagelijks spraakgebruik komt het verschijnsel [overigens] regelmatig voor. Te denken valt aan de vlinder voor een springerig en luchthartig meisje, de slimme vos voor een leperd of de bekende boekenwurm.' (Van Bork et al.,

2012-2016). Deze 'geanimaliseerde' taaluitingen worden in Mutsaers' werk, zoals we verder zullen zien, in een nieuw perspectief geplaatst.

18 Dit gegeven wordt vermeld in de catalogus *Dubbeltalent* (1989) dat naar aanleiding van een overzichtstentoonstelling over de kunstenares van 1 april tot 13 mei 1989 te Antwerpen verscheen. Ook in de samenstelling *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* wordt bij een inktvis-collage (zie afbeelding 1) naar deze droom verwezen (2002, p. 68).

19 Ook in haar essay- en verhalenbundel *Zeepijn* bespreekt Mutsaers het hoofdstuk 'plooi tien' uit haar roman *Rachels rokje* (1994) dat 'handelt over een paard dat slechts één wens koestert: plaatsnemen op de schoot van zijn geadoreerde meester' (1999, p. 180). Mutsaers herhaalt in haar essay nog eens de moeilijkheid om die scène picturaal uit te beelden: 'Zo op het oog is plooi tien een hoofdstuk met een hoog anekdotegehalte, dat veel beelden oproept. Veel beelden oproepen houdt echter niet vanzelf in: makkelijk uit te beelden. De betreffende anekdote heeft namelijk negen laagjes en zit met al die laagjes verknoopt in een geheel' (p. 180).

20 In deze passage van haar essaybundel *Paardejam* (1996) baseert Mutsaers zich niet op het bekende hoofdstuk 'Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible' uit *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (1980), maar op de Nederlandse vertaling van Gilles Deleuzes en Claire Parnets boek *Dialogues* (1977) door Monique Scheepers (1991). *Mille plateaux* verscheen immers pas in 2010 in Nederlandse boekvertaling. De citaten van Deleuze die Mutsaers in *Paardejam* opneemt, vinden we in *Dialogen*, in de Nederlandse vertaling van Scheepers, haast letterlijk terug (zie Mutsaers (1991), p. 22 en p. 116). Mutsaers heeft in haar tekst weliswaar lichte wijzigingen aangebracht. Zo staat er bijvoorbeeld niet 'minderheids-worden' maar 'minderheidsworden' en heeft ze 'worden' in de laatste zin gecursiveerd (vgl. Deleuze, 1977), p. 11; Deleuze, 1991, p. 22; en Mutsaers, 1996, p. 211). Deleuze lijkt voor Mutsaers immers een belangrijke schakel te zijn in haar keuze om voortaan enkel nog te schrijven. Dit kunnen we afleiden uit de opvallende correlatie tussen het verschijningsjaar van *Dialogen* in Nederlandse vertaling in 1991 en Mutsaers' inktvis-collages met de leus 'Write little inktfish' in 1990.

21 Ook de literatuurwetenschapster Sereni stelt in verband met *Rachels rokje* bijvoorbeeld dat 'een van de belangrijkste onderwerpen van Mutsaers' meest bekende roman het idee [is] dat de veelgeprezen vooruitgang vaak geen werkelijke vooruitgang is, maar eerder een teruggang. Mutsaers stelt in haar roman het doel-middel-denken van onze samenleving fel aan de kaak. [...] Mutsaers levert niet alleen kritiek op de vooruitgang, ook de bijna unaniem als positief

beschouwde democratisering moet er in *Rachels rokje* aan geloven. Zolang er bijvoorbeeld nog een grote ongelijkheid is tussen mens en dier, kan er volgens Mutsaers van een echte democratisering geen sprake zijn. Hier wordt al duidelijk dat Mutsaers in haar roman geregeld tegen de stroom ingaat en minderheidsposities verdedigt' (Sereni, 2006, p. 292).

22 Ze verwijzen hiervoor naar Deleuzes en Guattari's concept van de "dierwording" (alhoewel indirect, via de filosoof René ten Bos).

23 Voor Deleuze en Guattari zijn "wordingen" wezenlijk politiek: 'Devenir-minoritaire est une affaire politique, et fait appel à tout un travail de puissance, à une micro-politique active' (1980, p. 357). Sereni verwijst hier ook naar in haar proefschrift in het hoofdstuk 'De schrijver als tovenaar. Over "wordingen"' (zie 2006, p. 410).

24 Dat principe in Mutsaers' werk herinnert bovendien aan Peter Singers credo 'All Animals are Equal' dat programmatisch aan het begin van *Animal Liberation* (1975) staat en ook aan het begin van veel argumenten op het gebied van dierenethiek (zie Borgards, 2016, p. 84). Zie ook het eerdergenoemde citaat van Mutsaers over 'antispeciësisme' in een interview.

25 Op het einde van zijn levensloop heeft Derrida een aantal belangrijke seminaries gegeven waarin 'la question de l'animal' centraal stond. Een eerste deel van deze lezingenreeks verscheen voor het eerst onder leiding van Marie-Louise Mallet in de handelingen van het Cerisy-congres over het werk van Jacques Derrida (georganiseerd in 1997 door het culturele centrum van Cerisy in Normandië) onder de titel *L'animal autobiographique*. Dat boek werd in 1999 gepubliceerd en het laatste deel van dat boek met als titel *L'animal que donc je suis* zou vervolgd worden. In 2006 verscheen dan postuum *L'animal que donc je suis* waarin veel van Derrida's essays over het dier zijn samengebundeld. Ook in de tweedelige publicatie van het seminarie dat Derrida op het einde van zijn onderwijscarrière gaf, getiteld *Séminaire La bête et le souverain (Volume I (2001-2002) en volume II (2002-2003))* zijn colleges van Derrida gebundeld waarin de Franse filosoof een uitgebreide reflectie onderneemt '[...] sur les grandes questions de la vie animale – celle de l'homme "animal politique", disait Aristote, et celle des "bêtes" – et du traitement, de l'assujettissement de la "bête" par l'homme' (2008-2010).

26 Bovendien bestaat het *Journal for Critical Animal Studies*. Dit wijst namelijk op een institutionalisering in de academische wereld van de *Animal Studies*. Het gedachtegoed van dit onderzoeksveld waarin de complexe relatie tussen mens en dier centraal staat, is overgewaaid naar Europa en vooral naar Duitsland waar verschillende samenwerkingsverbanden en -werkgroepen vrij

snel zijn ontstaan. Vanuit een cultureel en in het bijzonder literatuurwetenschappelijk perspectief is samen met onder andere de *Chimaira Arbeitskreis für Human-Animal Studies* in Berlijn vooral aan de Universität Würzburg onder leiding van professor Roland Borgards het *Nachwuchsforschernetzwerk Cultural and Literary Animal Studies* (CLAS) toonaangevend. Daarnaast werd in Parijs aan de Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) onder leiding van Anne Simon in 2010 de onderzoeksgroep *Animots* opgericht, dat zich veeleer op de Franstalige letterkunde als studieobject toespitst (*ANR Animaux et animalité dans la littérature de langue française (XXe-XXIe siècles)*).

27 Culturele dierenstudies vat Borgards in het in 2016 verschenen *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch* samen: '[...] schauen [...] nicht nur mit einem kulturtheoretischen Blick auf die Tiere, sondern auch mit einem tiertheoretischen Blick auf die Kultur. In diesem Sinne sind die Cultural Animal Studies – vergleichbar den Gender Studies oder den Postcolonial Studies – eine Methode; sie sind – und dies unterscheidet sie von ihren alteritätstheoretischen Cousins und Cousinen – zudem eine tiergestützte Methode' (Borgards, 2016, p. VII). De *Cultural and Literary Animal Studies* betreffen dus een diergeoriënteerde literatuur- en cultuurwetenschappelijke methode. Dit impliceert dat de nadruk in eerste instantie gelegd wordt op 'het gerepresenteerde dier dat bestudeerd wordt door de *Literary Animal Studies*', vervolgens op 'hoe literatuur het dier representeert' en ten slotte op 'hoe *Literary Animal Studies* het gerepresenteerde dier bestuderen' (zie Borgards, 2015, p. 158).

28 Zie in dat verband bijvoorbeeld Borgards' artikel 'Hund, Affe, Mensch, Theriotopien bei David Linch, Paulus Potter und Johann Gottfried Schnabel' (2009).

29 Zie Speciaal nummer *De moderne tijd* (Hilversum): 2 (2018) 3-4, pp. 195-352, https://demodernetijd.nl/nummers/DMT-2018-34/ (laatst geraadpleegd op 20.10.2022). Drie artikels gaan in op de dierenthematiek vanuit een cultuurkritisch perspectief in het werk van Nederlandse auteurs uit de moderniteit (als Willem Bilderdijk, Herman Heijermans en Frederik van Eeden). Toch bestaat er nog geen systematische studie over de dierenproblematiek in de Nederlandse letterkunde. Deze studie vormt dan ook een aanzet daartoe.

30 Zie Themanummer *Nederlandse Letterkunde*: 27 (2022) 3, pp. 397-426, https://www.aup-online.com/content/journals/10.5117/NEDLET.2022.3.007.RAAT (laatst geraadpleegd op 20.07.2023).

31 Interessant in dit verband is dat '"vitalisme" bijzonder appelleert aan het gemoed van wie, gegrepen door bewondering en ontzag voor de organische schepping, gevoelvol in de natuur staat. Ook het idee dat 'de "onttoverende", materialistische wetenschap geen recht kan doen aan het "wonderbaarlijke" aspect van het leven en dit dus nooit fundamenteel zal kunnen verklaren' staat centraal. Hierbij worden '"de wonderen van het instinct"' – 'als verschijnselen die lange tijd, tot de komst van de ethologie, door (dier)psychologen als ononderzoekbaar en dus in laatste instantie ook onverklaarbaar hebben gegolden' – beschouwd 'als het laatste grote domein van het vitalisme' (2008, pp. 272-273). Ook Mutsaers' werk lijkt in verschillende opzichten van een 'vitalistisch elan' te getuigen. De stijl van een aantal van haar schilderijen zoals haar reeks piëta werd voordien al in vitalistische termen beschreven (zie bijv. Bracke, 2010, p. 126). Naast stilistische aspecten sluiten ook – zo wil ik graag aantonen – inhoudelijke elementen in haar werk bij een vitalistische 'levensleer' aan. Zo vormt D.H. Lawrence's vitalistisch idee dat vlees en bloed wijzer zijn dan het verstand (zie Van Bork et al., 2012-2016) ook een herkenbaar motief in Mutsaers' werk.

32 Met Baker stellen we vast dat deze figuratieve strategieën uiteenlopende doelstellingen kunnen hebben, van onder andere 'strategic images for animal rights' (zie bijv. 2001, p. 188) tot 'visual stereotyping' van een persoon of mensengroep (zie bijv. 2001, p. 113). In wat volgt bestuderen we welke functie(s) deze figuratieve strategieën bij Mutsaers vervullen.

33 Het begrip 'antropomorfisme' kent uiteenlopende invullingen. Zo wordt in het handboek *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen* 'Anthropomorphismus' als volgt gedefinieerd: 'Übertragung von menschlichen Eigenschaften und Verhaltensweisen auf nichtmenschliche Lebewesen oder Gegenstände' (Chimaira, 2011, p. 413). Vgl. Bakers omschrijving van 'anthropomorphism': 'human characteristics imposed on the images of animals' (2001, p. 121). In Bakers definitie schuilt een waarschuwing voor de al te zeer naar menselijke maatstaf bedachte dierenbeelden die door middel van antropomorfisering tot stand komen.

34 Dit bezwaar van Mutsaers sluit nauw aan bij Bergers bekende kritiek op de 'bekrompenheid' ('pettiness') van Walt Disney's dierenfiguren (1980, p. 13), zoals reeds besproken in hoofdstuk I.

35 Allerlei transgressies c.q. subversies van andere (ondergeschikte) diercategorieën (bijvoorbeeld wilde/tamme dieren – huisdieren) en subcategorieën (eetbare/niet-eetbare dieren) participeren aan een overkoepelend zoömorfiseringsproces als uiteindelijk doel.

36 Zie o.m. Michael Lundblads definitie in *The Birth of a Jungle. Animality in Progressive-Era U.S. Literature and Culture* (2013, p. 1), waarnaar Ann-Sofie Lönngren verwijst in *Following the Animal: Power, Agency, and Human-Animal Transformations in Modern, Northern-European Literature* (2015): 'The translation of animal instincts into human animality enables Sigmund Freud to declare in Civilization and its Discontents (1930) that "Man is a Wolf to man"'.

37 Meijers vertaling van 'language games' in het Nederlands luidt 'taalspelen'. Zie in dat verband haar artikel 'Dierentalen en politiek', *Wijsgerig Perspectief op Maatschappij en Wetenschap* (2017) 1, pp. 7-15.

38 Zo wordt in deze andere taalopvatting bijvoorbeeld rekening gehouden met reuk/reukzin. Dit sluit aan bij wat Derrida als een tekortkoming beschouwde in de bestudering van de mens-dierrelatie in filosofie en kunst: 'il faudrait se demander *d'abord* ce qu'il en est du flair et de l'odorat dans le rapport de l'homme à l'animot – et pourquoi cette zone de sensibilité est si négligée ou secondarisée dans la philosophie et dans les arts' (2006, p. 82).

39 Zoals eerder aangegeven wordt in Mutsaers' werk de menselijke taal geproblematiseerd. In meerdere opzichten wordt er een intersoortelijke opvatting van de taal geconstrueerd die rekening houdt met de talige specificiteiten van andere diersoorten (zie hierboven, over dierentaal).

40 Zoals het experiment van Jakob von Uexküll met een teek. In dat experiment heeft Von Uexküll geanalyseerd hoe een teek los van desinhibitoren (of externe stimuli) onveranderd blijft voortleven. Het experiment bergt in zich een geheim van het gewoon levende (zie Agamben, 2006, pp. 113-116). Het geeft met andere woorden weer hoe wat eerst als onnatuurlijk wordt aangenomen eigenlijk ook normaal kan zijn binnen een bepaalde context, i.c. een artificiële ruimte voor de teek.

41 Dit sluit aan bij een nieuw onderzoeksparadigma in de taalkunde waarbij dierentalen als zodanig worden bestudeerd. In haar artikel 'The Animal Turn in Postcolonial Linguistics: The Interspecies Greeting of the Dairy Cow' (2022) toont Leonie Cornips op basis van veldonderzoek aan dat melkkoeien over specifieke 'greetings rituals' beschikken. De erkenning van begroetingsrituelen bij koeien kan leiden tot 'a new interspecies ethics', aldus Cornips (2022, p. 226).

42 Een vraag die zich opdringt is waarom Mutsaers voor een Franse titel heeft gekozen. *La Belle et la Bête* doet meteen denken aan de gelijknamige tekenfilm van Walt Disney die op het bekende sprookje van Jeanne-Marie Le Prince de

Beaumont (1757) – een verkorte versie van een sprookje van Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1740) – is gebaseerd.

43 Wanneer er een bestaande Nederlandstalige vertaling voorhanden is, worden in de bronvermelding de auteur van de oorspronkelijke tekst en de vertaler naast elkaar genoemd.

44 Deze 'zone van ononderscheidbaarheid' heeft echter een andere uitwerking dan in Bacons werk. Bij de Engelse schilder, zoals de kunstwetenschapper Sjoerd van Tuinen in zijn nawoord bij de Nederlandse vertaling van Deleuzes boek over Bacon stelt, 'kan een gedraaide neus weliswaar lijken op een varkenssnuit en een grimas op een hondenbek, maar die gelijkenissen zijn slechts effecten van instantiële wordingen die noch aan dieren, noch aan mensen toebehoren, maar een autonoom "blok" vormen' (2014, pp. 195-200). Van Tuinen spreekt in verband met Bacons schilderwerk van 'wordingen' doordat deze zogezegd 'instantieel' of toevallig gebeuren. In Mutsaers' beeldend werk, daarentegen, gaat het mijns inziens niet om 'instantiële wordingen' die zich spontaan voltrekken. In haar beeldend werk worden ononderscheidbare zones tussen mens en dier slechts gesuggereerd omdat mens en dier picturaal nog van elkaar te onderscheiden zijn.

45 In zijn *Écrits* heeft Ensor het ook over 'vivisecteurs abominables' (Ensor, 1944, p. 204). Vermeldenswaard is dat vivisectie en dierenbescherming eveneens terugkerende motieven zijn in Ensors oeuvre. In zijn protest tegen de gevestigde orde komt Ensors engagement voor de natuur en de dieren tot uiting (zie hierover Florizoone (1994)). Dit roept gelijkenissen met het werk van Mutsaers op. Zie voor een kort overzicht hierover: Barbara Fraipont, 'Ensor en Mutsaers blaffen samen: artistiek engagement tegen dierenleed', in *Neerlandia*, 118 (2014) 3, pp. 13-15.

46 Dit embleem herinnert aan het motief van *het paard dat op schoot wou* uit Mutsaers' essay in *Paardejam*. Ook vinden we hierin een echo aan de groteske gravure *Los caprichos* van de Spaanse schilder Francisco de Goya uit 1799, waarop mensen worden afgebeeld die ezels dragen. Met dank aan Elies Smeyers om me hierop gewezen te hebben.

47 Dit citaat dat Mutsaers aanhaalt, is gebaseerd op Italo Calvino's essay *Six Memos for the Next Millennium: The Charles Eliot Norton Lectures, 1985-86* (1988) (*Zes memo's voor het volgende millennium. De Charles Eliot Norton lezingen 1985–1986*, vertaald door L. Pennings, Amsterdam, Bert Bakker, 1991, pp. 3-31). Het is een citaat dat vaak door Mutsaers-critici wordt gebruikt om Mutsaers' schriftuur te kenmerken (zie o.a. H. Bousset, 'Bevlogen lichtheid', *De Gids 161*(3), 1988, pp. 224-39; B. Vervaeck, 'Bevlogen lichtheid',

De Morgen, 9 februari 1996). Ook in het werk van Joke van Leeuwen speelt dat een rol.

48 Zie Henk van der Does, *Black Olive Press*, Amstelveen: https://www.blackolivepress.nl/blackolivepress/Black_Olive_Press/CHARLOTTE_MUTSAERS.html (laatst geraadpleegd op 16.12.2022).

49 Deze “foutieve” bewoordingen herinneren misschien niet toevallig aan de regionale variant ‘varkes’. Het kan ook als een misinterpretatie van het woord ‘varken’ gezien worden, waarbij de ‘-en’ uitgang van het woord ‘varken’ misgeinterpreteerd wordt als een meervoudsvorm en waarbij ‘vark’ bijgevolg foutief als stam wordt gezien. Dit soort fouten op basis van analogie kan met het talig leerproces van kinderen worden geassocieerd, wat de kinderlijke dimensie van deze postkaart versterkt. Met dank aan Elies Smeyers om me hierop attent te hebben gemaakt.

50 Met dank aan Jos Joosten die me hierop wees tijdens het colloquium *Achter de verhalen 6* in 2016.

51 Door de allegorische dierenfiguren wordt Orwells tekst doorgaans als fabel beschouwd (zie in dat verband Harel, 2009, p. 16). Met dank aan Lars Bernaerts die me met betrekking tot Mutsaers’ ansichtkaart wees op deze verwijzing naar *Animal Farm*.

52 Dit is een terugkerend motief in Mutsaers’ werk. Ook in de romans *Rachels rokje* (1994) en *Koetsier Herfst* (2008) legt Mutsaers een verband tussen de Holocaust en de vleesindustrie.

53 In mijn tekst zal ik daarom spreken van “actanten” (handelende instanties) en “actoren” (volwaardige subjecten met een eigen identiteit) in het Nederlands en niet over “acteurs”, die enkel naar handelende instanties verwijzen

54 Vermeldenswaard is dat de eerste iconografische beelden van Jezus als mens op het kruis pas rond de vijfde eeuw na Chr. verschijnen. Voor de Romeinen was kruisiging namelijk een schande in maatschappelijk opzicht. De toenmalige heidense beelden van kruisigingen werden daarom ook vaak geassocieerd met een verering van de beul en niet van het slachtoffer (zie Cottin, 1990, p. 117). De eerste christenen tonen daarom in het begin geen lijdende Jezus op het kruis. De Romeinen hebben eerder wel spotprenten gemaakt van Jezus met het hoofd van een ezel. Een bekend voorbeeld is de Graffiti van Alexamenos. Deze werd rond 1856 in het Palatijn in Rome teruggevonden en zou de oudste representatie van de gekruisigde Jezus zijn (zie Mély, 1908). Met dank aan Stéphanie Vanasten die me hierop wees.

55 Mutsaers’ laatstverschenen roman *Harnas van Hansaplast* (2017) kon ik zoals gezegd in dit onderzoek over het dier in het werk van de schrijfster niet meer

meenemen. Aan het einde van mijn bespreking van dit boek (zie http://www.dereactor.org/home/detail/geen_harnas_maar_een_vacht) alludeer ik kort op het feit dat het vrouwelijke personage zich geen harnas (zoals haar broer), maar een vacht wenst omdat ze '[v]eel liever' een dier zou willen zijn. Dit wijst erop dat de protagoniste misschien ook meer dier is dan de mannelijke figuur van de broer in het verhaal.

56 Meerdere critici wijzen erop dat *De markiezin* geen klassieke roman is. Voor Doeschka Meijsing is *De markiezin* bijvoorbeeld een 'abnormaal boek' en alleszins 'geen roman, maar een boek met verhalen die niet meer dan anderhalf kantje halen' (1988). Koos Hageraats stelt van zijn kant ook vast dat het boek '[g]een verhalenbundel, geen roman, geen sprookje, geen gedichtenbundel [is] maar approximatief deze vier bij elkaar plus de aangename irritatie over de ontoereikendheid om wat het nog méér is van een etiket te voorzien' (1988).

57 Carel Peeters heeft de versmelting van de twee vrouwelijke figuren ook vastgesteld. Interessant is dat de criticus deze onrechtstreeks in verband brengt met de animistische sfeer die volgens hem uit het hele boek spreekt, 'want alle levenloze voorwerpen krijgen de geest (zoals de "varkensleren harmonikatas") of worden vergeleken met iets levends'. In deze voorwerpen of dingen projecteren, aldus Peeters, de personages – die op het einde wel degelijk versmelten – hun leven, 'omdat de dingen blijven en het vlees tot stof vergaat' (1988). Die 'animistische wereld' waarbij dingen levendig worden weergegeven, brengt Peeters echter niet in verband met de dieren. De objecten die in *De markiezin* bijzondere aandacht krijgen, worden eigenlijk niet zomaar tot 'iets levends' omgezet, maar heel vaak verdierlijkt en als dieren opgevoerd, zoals we zullen zien. De dieren nemen in velerlei opzicht een prominente plaats in *De markiezin* in – en toch is het thema dier in deze tekst tot nu toe onbesproken gebleven.

58 'Eh bien ! Voila, Madame la Marquise,
Apprenant qu'il était ruiné,
A peine fut-il rev'nu de sa surprise
Que M'sieur l'Marquis s'est suicidé,
Et c'est en ramassant la pelle
Qu'il renversa toutes les chandelles,
Mettant le feu à tout l'château
Qui s'consuma de bas en haut ;
Le vent soufflant sur l'incendie,
Le propagea sur l'écurie,
Et c'est ainsi qu'en un moment

On vit périr votre jument !
Mais, à part ça, Madame la Marquise,
Tout va très bien, tout va très bien.'
(Ventura, 1935, *Ray Ventura et son orchestre*, Sony Music Media).

59 *Tout va très bien Madame la Marquise* – en de dialoog die erin weergegeven wordt – zou niet voor niets terug te vinden zijn in Russische volksverhalen en in het bijzonder in die van Alexandre Afanassiev (1871), onder de titel *Khorocho, da khoudo* ('Ça va bien, mais ça va mal').

60 Vermeldenswaard is dat 'rothond' bijna een anagram van de auteursnaam is. Hiermee wijst Mutsaers eens te meer impliciet op de gelijkheid tussen mens en dier.

61 zie Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), 2012.

62 In Mutsaers' laatstverschenen essayboek *Pedante pendules en andere wekkers* (2010) wordt bijvoorbeeld een interview geënsceneerd tussen een alter ego van Charlotte Mutsaers (CM) en een zekere Blanche de Crayencour (BC). Deze laatste naam is niet alleen een anagrammatische verwijzing naar de bekende Franstalige schrijfster Marguerite Yourcenar, zoals Sereni heeft opgemerkt (2006, p. 155), maar kan in velerlei opzicht ook als een spiegelbeeld of bijkomend ik van Mutsaers' schrijverspersonage beschouwd worden.

63 Oorspronkelijk in *Spel van de wilde jacht* (1957) verschenen (zie Achterberg, *Verzamelde gedichten*, 2003). Met dank aan Stéphanie Vanasten om me hierop gewezen te hebben.

64 Van de 35 bijdragen over *Rachels rokje*, die in de *Bibliografie van de Nederlandse Taal en Letterkunde* (BNTL) zijn opgenomen, focust geen enkele op de dierenthematiek. Ook in de journalistieke kritiek wordt weliswaar verwezen naar de dieren die vaak in *Rachels rokje* voorkomen (zie bijv. Piryns, 1994) en die het bijvoorbeeld 'bij Mutsaers extra goed [hebben]' (Peeters, 1994), maar veel meer dan dat wordt er niets over gezegd.

65 Er bestaan ook andere omslagen van Mutsears' roman die iconografisch gezien meer de nadruk leggen op de auteur zelf of op het rokje van Rachel en de plooien ervan. Zo vertoont de omslag van de zesde druk uit 1996 een fotoportret van Mutsaers, terwijl de afbeelding op de zevende druk uit 1998 het onderlichaam van een vrouw weergeeft met een rood rokje en rode laarzen aan. Op de kaft van de jubileumeditie uit 2014 zien we enkel een rood rokje dat schetsmatig is weergegeven en waarvan de plooien duidelijk uitgetekend zijn.

66 Sereni stelt vast dat we in *Rachels rokje* te maken hebben met een homodiëgetische verteller die we kunnen identificeren met de volwassen Rachel in het

verhaal en die vaak over haar jongere zelf in de derdepersoonsvorm vertelt: 'Opvallend is om te beginnen al dat de volwassen Rachel Stottermaus het verhaal van de jonge Rachel Stottermaus niet in de eerste persoon vertelt, maar in de meeste gevallen in de derde persoon. [...] De volwassen Rachel Stottermaus is uiteraard nauw betrokken bij het verhaal dat ze vertelt omdat ze het zelf heeft beleefd. Zo'n verteller die zelf heeft meegemaakt wat hij vertelt, noemen Luc Hermans en Bart Vervaeck in *Verteldluivel*s (2001: 91) een homodiegetische verteller' (2006, p. 164). Toch krijgt men in het begin van het boek sterk de indruk dat men te maken heeft met een heterodiëgetische verteller, omdat de verteller geen deel lijkt uit te maken van de verhaalwereld en Rachel als een 'zij' wordt voorgesteld. Doordat de verteller op bepaalde momenten nauw aanleunt en betrokken is bij Rachel kunnen we weliswaar spreken van een homodiëgetische verteller. Men zou echter ook kunnen zeggen dat Rachel zich vaak als heterodiëgetische verteller opstelt. Door het gebruik van de zij-vorm ontstaat er namelijk een afstand tussen de verteller en het hoofdpersonage, alsof de verteller niet deelneemt aan het verhaal. Dit kunnen we in verband brengen met de identiteits- en *Bildung*sproblematiek van de roman waarin zowel verteld wordt over Rachels jongere en oudere zelf.

67 Mutsaers' boek is zoals bekend ook sterk geïnspireerd door de filosofie van Deleuze in *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988). Zie Cornelissen (2012) voor een uitvoerige bespreking van Mutsaers' roman in het licht van *Le pli*. Ook Rovers (2003) en Sereni (2006) hebben dit verband met de theorie van Deleuze, meer bepaald wat betreft de ethiek, in *Rachels rokje* belicht.

68 Onrechtstreeks kunnen we hierin nog een verwijzing naar Mutsaers' beeld van het *Tweevarken* (1988) lezen.

69 Ook het kalf in 'kalverliefde' of het schaap in 'schaapjes tellen' kunnen niet alleen figuurlijk, zoals Rovers bijvoorbeeld opmerkt (2003, p. 336), begrepen worden, maar ook letterlijk zoals ik in het vervolg nog zal laten zien. Vanuit Rachels perspectief worden deze metaforen geliteraliseerd waardoor het kalf en het schaap gedeeltelijk een eigen leven gaan leiden in de verhaalwereld.

70 namelijk 'generic' of 'basic conceptual metaphors (Lakoff & Johnson, 1989) [that are] [...] part of the common conceptual apparatus shared by members of a culture' (Culic, 2001, p. 39).

71 Met dank aan Lars Bernaerts die me op dit artikel van Goatly attent maakte.

72 Voor een overzicht en bespreking van het systematische en algemene patroon van negatieve dierenmetaforen, die grotendeels gebaseerd zijn op het idee dat de mens zich vanzelfsprekend boven het dier situeert, zie het artikel 'Humans, Animals, and Metaphors' van Andrew Goatly: 'This widespread and

persistent view that humans are somehow at the pinnacle of creation has given rise to a general pattern among human is animal metaphors: the great majority are negative and pejorative' (2006, p. 25).

73 Dit idee komt overeen met de '"naturalistic fallacy," the idea that what is true must also be good', zoals Goatly in zijn artikel uitlegt in verband met MENS IS DIER-metaforen. Deze dierenmetaforen worden niet meer gezien vanuit het idee van 'aggression and competitiveness on which Darwinian theories of evolution are based', maar vanuit een idealistisch perspectief (2006, p. 17): 'The only exception to this emphasis on competition and aggression is Ryan (2002) who stresses the symbiotic principle behind evolution as an equally important potential Ground shared by the Source and Target in human is animal' (Goatly, 2006, p. 33). Vanuit dat naturalistische en idealistische perspectief verkeren *tenor* en *vehicle* in de metaforische relatie MENS IS DIER namelijk in een symbiotische relatie.

74 De kleinzoon van Martin Bormann zou na de oorlog verteld hebben dat hij in het huis van Hewdig Potthast gestoten zou zijn op vreemde meubelen, een tafel en een stoel vervaardigd met beenderen van kampgevangenen. In deze dertiende plooi ensceneert Mutsaers een confrontatie tussen beide vrouwen. Het onheilspellende getal 13 is waarschijnlijk ook geen toeval.

75 De motto's worden in het boek telkens cursief weergegeven.

76 Deze hele passage uit de roman verwijst bovendien onderhuids naar een bekend citaat van W.F. Hermans over wat voor hem een goede en 'klassieke' literaire roman is: 'Een roman waarin alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft en waarin dit alleen *geen* gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dàt het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen. Maar alleen dan' (Hermans geciteerd naar De Jong (1986)). Een dergelijke doelgerichte visie op kunst waarin 'een mus die van het dak valt' slechts binnen een bepaalde context als plausibel kan worden beschouwd en alleen functioneel mag worden ingezet, wordt vanuit Mutsaers' kunst en perspectief op literatuur anders opgevat. Mutsaers brengt in haar kunst en romans juist vaak niet voor de hand liggende motieven en details voor het voetlicht die doorgaans onzichtbaar lijken in de (alledaagse) werkelijkheid. Met dank aan Stéphanie Vanasten om me op deze impliciete verwijzing attent te hebben gemaakt.

77 "Het ding is af!" gaat terug op een briefkaart van Herman Gorter over zijn bekend gedicht *Mei*.

78 Zie bijv. K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas; offene Erzählgerüste und Figurenspiele* (1969); M. Norris, *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst & Lawrence* (1985); J. Zhou, *Tiere in der Literatur. Eine komparatistische Untersuchung der Funktion von Tierfiguren bei Franz Kafka und Pu Songling* (1996); I. Schiffermüller, 'Kleine Zoopoetik der Moderne: Robert Musils Tierbilder im Vergleich mit Franz Kafka', in E. Locher, *Die kleinen Formen in der Moderne* (*Essay & Poesie*; vol. 13) (2001); J. Thermann, *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache* (2010); Voor andere lecturen en interpretaties van 'the roles played by nonhuman animals and other creatures in Kafka's writing' vanuit het perspectief van de *Animal Studies*, zie in het bijzonder de samenstelling essays *Kafka's Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, uitgeg. door Lucht en Yarri (2010), p. 4 en Roland Borgards' hoofdstuk 'Literatur' in *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, uitgeg. door A. Ferrari en K. Petrus (2015).

79 Braidotti formuleert dit op basis van Deleuze als volgt in haar boek over 'nomadic theory': 'The painter does not imitate the bird: it captures it as line, speed, and color. This is a process of becoming that deterritorializes both the artist and his/her object' (Braidotti, 2011, p. 109).

80 Opvallend is, zoals Sereni ook heeft opgemerkt (2006, p. 176), de combinatie van een Duitstalige achternaam (Stottermaus) met een Joods klinkende voornaam (Rachel). Dit benadrukt het paradoxale idee van zowel schuld als onschuld waarmee Rachel in de roman wordt geassocieerd.

81 In Mutsaers' laatste roman *Harnas van Hansaplast* (2017) wordt bijvoorbeeld expliciet naar La Fontaines fabels verwezen.

82 De manier waarop Douglas en Rachel, de menselijke figuren, geconfigureerd worden in het verhaal wordt hier 'gefilterd' door of doordrongen van wat we gewoonlijk met muizen en vogels verbinden of om het met Culic in verband met Blacks 'interaction view' op metaforen te formuleren wordt hier een 'entire system of associated commonplaces' (i.c. dat van muizen en vogels) gebruikt 'to "filter" or organize our conception of some other system' (i.c. dat van mensen) : 'The "associated commonplaces" are whatever properties and relations are commonly believed to be true of an object, person, event, etc., even if they do not apply. The "interaction" is a screening of one system of commonplaces by another to generate a new conceptual organization of a new perspective on some object' (Culic, 2001, p. 31).

83 Deze afkorting van Rachels naam doet ook niet toevallig denken aan de manier waarop verdachten van misdrijven in kranten worden genoemd; zolang

er nog een vermoeden van onschuld bestaat, wordt hun achternaam niet bekend gemaakt.

84 Hélène Cixous, 'l'amour du loup', *La Métaphore*, 2 (1994); herdrukt in *L'Amour du loup et autres remords* (2003).

85 In Mutsaers' roman wordt Tsvetajeva vanaf het motto vermeld en op een bepaald moment ook een dier genoemd (zie *RR*, p. 244 en p. 274).

86 Cursief in Mutsaers' tekst om te verwijzen naar Distelvinks woorden in zijn brief.

87 Zoals we eerder in het hoofdstuk over het beeldende werk van Mutsaers hebben gezien, blijkt uit haar essayboek *Paardejam* dat de schrijfster overigens grote belangstelling heeft voor en veel waarde hecht aan het Indiaanse perspectief op de wereld waarin volgens haar mensen en dieren '*gelijkberechtigd*' (cursief in Mutsaers' tekst) worden (*P*, pp. 176-177). Zo vinden we, zoals we in deze lectuur van *Rachels rokje* kunnen vaststellen, hun geestelijke en culturele levenshouding ook impliciet terug in haar fictie.

88 Dit sluit ook weer aan bij Deleuzes en Guattari's opvattingen over de schrijver als tovenaar (zie hierboven en Deleuze en Guattari, 1980, p. 293).

89 De afbeelding van dat paard met tranen verwijst allicht naar het verhaal in de roman over het paard dat door Nietzsche in Turijn om de hals werd gevallen. Maurice spreekt in dat verband over het 'huilende paard', maar volgens het personage Do is het niet het paard dat huilt: '"De enige die huilde, was Nietzsche zelf. Paarden huilen niet, nooit. Ook niet bij de slacht. Dat verbiedt hun grandeur. [...]"' (*KH*, p. 292). Zo geeft deze paardenafbeelding op de kaft van het boek eigenlijk het '*ondraaglijke*' medelijden (p. 298) en de droevigheid weer die de mens kan voelen ten opzichte van de dieren.

90 Misschien verwijst de naam Dora in dat verband ook niet toevallig naar Henriette Theodora Markovitch, ook wel Dora Maar genoemd, die gedurende acht jaar Pablo Picasso's muze, bezielster en minnares was geweest en van wie Picasso verschillende portretten maakte zoals 'Retrato de Dora Maar' (1937). Dora staat bekend als één van Picasso's favoriete modellen en heeft zijn creativiteit diepgaand beïnvloed (zie Androula, 2006, p. 1).

91 Het gaat om fabel XVIII uit La Fontaines tweede fabelboek (1688-1693) van de verzamelde editie uit 1991.

92 In het Nederlandse taalgebied herinnert dit sterk aan het bekende Nederlandse jeugdboek *Minoes* (1970) van Annie M.G. Schmidt, waarin een vergelijkbaar kat-vrouwpersonage de hoofdrol speelt: 'Als Tibbe, de journalist, in aanraking komt met juffrouw Minoes, is het zoeken naar nieuwtjes voor de krant geen probleem meer. Minoes spreekt en verstaat "kats" omdat ze zelf

vroeger een kat is geweest' (Schmidt, 2013). In het geval van Minoes hebben we te maken met een metamorfose van een kat in een vrouw. Haar innerlijkheid is nog steeds verbonden aan haar vroegere kat-identiteit. In die zin gaat het hier om een metamorfose. Toch lijkt ze ook een aantal menselijke eigenschappen te hebben geïntegreerd. Dat blijkt uit haar gesprek met de Jakkepoes, een zwerfkat: 'Als ik nou *helemaal* mens was, maar 't is zo half.' 'Maar je *bent* helemaal een mens. Vanboven en vanonder.' 'Ik bedoel *innerlijk* zei Minoes. Ik heb nog bijna alle katse eigenschappen. Ik spin, ik blaas, ik geef kopjes. Alleen wassen doe ik met een washandje. En of ik nog van muizen hou... dat zou ik eens moeten proberen' (Schmidt, 2013, p. 30).

93 Hitler zou volgens bepaalde bronnen ook een fervente dierenrechtenverdediger geweest zijn en was bovendien vegetariër. Dierenactivisme wordt op grond van de associatie met Hitler vaak gediscrediteerd. Schuld door naamassociatie – vooral in de context van de oorlog – is overigens een terugkerend motief in Mutsaers' werk. Zo wordt, zoals reeds gezien, in *Rachels Rokje* het hoofdpersonage Rachel Stottermaus door haar Duitse achternaam gediscrimineerd en beschuldigd van allerlei zaken waarmee ze niets te maken heeft. Mutsaers benadrukt hier eigenlijk hoe misbruik gemaakt kan worden van eigennamen. Naamassociaties gebruikt Mutsaers echter ook om een positief effect te bereiken. Zo geeft Do aan de kreeften die ze bevrijd heeft namen die onder andere Joods klinken en ze in het kamp van de slachtoffers en de overwinnaars plaatsen. Hiermee gebruikt Mutsaers de naamgeving op een dubbele en dubbelzinnige manier, namelijk om schuld oftewel onschuld te benadrukken.

94 In het licht hiervan bespreekt Cornelissen vervolgens '[h]et menselijk-technische aspect van het plooien' in Mutsaers' roman *Rachels rokje* (1994) en de bundel *Zeepijn* (1999).

95 Ook Heumakers ziet in Do een Jezusfiguur die de dieren, in dit geval de kreeften, komt verlossen en die 'op Nieuwjaarsdag haar dodelijke duik in de ijskoude Noordzee waagt' (2008, p. 152).

96 Het lied eindigt als volgt: 'Sterre der zee help de vissers om zeep /en hun botjes en vrouwen erbij. /Smijt ze tegen de rotsen kapot /of drijf een harpoen in hun zij. /Sterre der zee help de vissers om zeep' (Mutsaers, 1984, p. 834). De 'harpoen in hun zij' herinnert sterk aan Do's 'vleeswond in haar zij' wanneer ze teruggevonden werd.

97 Deze passage herinnert aan Mutsaers' kritiek ten opzichte van kunstenaars die het dier voor kunst- of esthetische doeleinden gebruiken, zoals haar

tijdgenoot Tinkebell (1979) volgens haar doet (zie het eerste hoofdstuk in dat verband).

98 Maurice verwijst hier al eerder naar in één van zijn innerlijke monologen (in de vrije directe rede) na de dood van zijn kat: 'Ik was al zo vaak tegen andermans overtuigingen opgebotst. Ik was al zo vaak belachelijk gemaakt. Ik had al zo vaak herrie gehad om Grappa, ook met het vrouwelijke geslacht. Steeds weer dat voorspelbare commentaar, steeds weer die botte afgunst op de gehechtheid aan een dier [...]. Een kat mocht je blijkbaar niet liefhebben. Een kat mocht blijkbaar niet van je bord eten en in je bed slapen. En de dood van een kat mocht je blijkbaar niet betreuren, althans niet op mijn manier. [...] Menselijke waardigheid: ja, dierlijke waardigheid: nee. Iedereen wist kennelijk hoe het hoorde' (p. 34).

99 Doordat Maurice later in zijn beschrijving van Do de nadruk legt op haar snorretje ('Ik vond Adolphes snorretje van een perfecte onschuld' (p. 104) of op het einde zegt dat ze een 'kattensnor' heeft (p. 416)), suggereert de roman niet alleen een associatie van Do met een kat, maar ook onrechtstreeks met een muis.

100 Naast Do schrijft Maurice bijvoorbeeld ook dierlijke allures en kenmerken toe aan zijn vriend Freddy Blondeel. In Maurice' ogen heeft hij een 'paardenstaart' (p. 65), 'varkenshaar' (p. 66 en p. 139) en 'eendenkuikens in zijn oren' (p. 138). Ook maakt hij 'klauwende gebaren met zijn vingers' (p. 151).

101 Deze uitspraak van het vertellerspersonage Maurice herinnert trouwens aan het eerder besproken statement van Mutsaers over Kafka's *Die Verwandlung*. Kafka's metamorfose is volgens Mutsaers te fantastisch en niet authentiek genoeg, zo 'glipt het leven eruit' (2010, p. 37).

102 Vermeldenswaard is dat in Maurice' uitspraak van de naam Slava het woord 'Salwa' weerklinkt dat in het Arabisch troost of soelaas betekent.

103 Do en Maurice komen trouwens in het verhaal twee keer een paard tegen dat in 't hartje van de winter alleen in een wei staat, wat medelijden bij hen opwekt en misschien ook bij de lezer: 'Er stond een paard in [het weiland] met een bevroren deken. Het had geen schuilplaats, geen hooi, geen waterbak en geen gezelschap, en keek ons vragend aan. Maar wat moesten we. Wij konden ook de sneeuw niet doen smelten, de deken drogen en het gras tevoorschijn toveren. "Het zal wel weer een slachtpaard zijn," zei Do, en trakteerde het op een handvol schuimbanaantjes' (p. 381).

Mutsaers en andere dieren is een literatuurwetenschappelijke studie over de dierenproblematiek in het creatieve oeuvre van de Nederlandse schrijfster en kunstenares Charlotte Mutsaers. Hoe wordt een dierperspectief verbeeld vanuit Mutsaers' kunst? Welke culturele betekenissen kunnen aan de dieren in het werk van de kunstenares verbonden worden?

In dit boek onderzoekt Barbara Fraipont deze vraagstelling op basis van dierfilosofische perspectieven en methodologische inzichten uit de dierenstudies. Hiermee biedt ze een diepgaande en vernieuwende lectuur van mens-dierconfiguraties in Mutsaers' beeldend en verhalend werk.

Dr. Barbara Fraipont is universitair docent en onderzoeker Nederlands, Nederlandse cultuur en letterkunde. Ze behaalde een doctoraat in de Nederlandse literatuur aan de Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve) waar ze wetenschappelijk medewerker is. Haar onderzoek betreft voornamelijk de hedendaagse Nederlandstalige literatuur, dierenstudies en ecokritiek.

Centre Prospéro – Langage, image et connaissance
UCLouvain Saint-Louis – Bruxelles

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek

GPRC Guaranteed Peer Reviewed Content www.gprc.be

9 789401 484190

www.academiapress.be